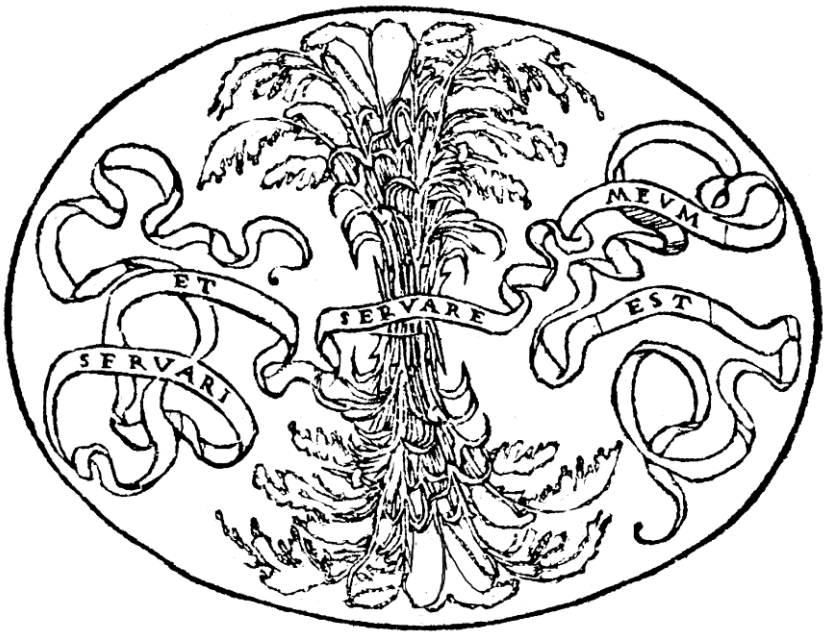
STUDI

DI

MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero speciale I/2026



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario
Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice
Paola Barocchi

Direzione scientifica
Donata Levi

Comitato scientifico
Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines, Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale
Martina Nastasi, Mariangela Palombo

Segreteria di redazione
Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

STORICI DELL'ARTE ALLA GALLERIA BORGHESE
a cura di Alexander Auf der Heyde e Claudio Gulli

Pubblicazione finanziata dall'Unione Europea – Next Generation EU – PNRR (M4.C2.1.1) – codice progetto 2022PEL788 – CUP B53D23022990001 – titolo *La Galleria Borghese e i suoi pubblici, 1888-1938*. Principal investigator Lucia Simonato, unità dell'Università di Palermo (responsabile scientifico Alexander Auf der Heyde), in collaborazione scientifica con la Galleria Borghese (direttrice Francesca Cappelletti).

INDICE

ALEXANDER AUF DER HEYDE, CLAUDIO GULLI pp. 1-2
Introduzione

PIER LUDOVICO PUDDU pp. 3-17
Il silenzioso lavoro storico-critico di Giovanni Piancastelli alla Borghese, tra *connoisseurship* e scavo documentario. Una prima indagine

EMANUELE PELLEGRINI pp. 18-39
Venturi in Borghese

JOSEPH IMORDE pp. 40-61
Venus and Violante. Titian's *Amor sacro e profano* in Popular Art History. Ernst Steinmann, Olga von Gerstfeldt, Eugen Petersen

NADIA RIZZO pp. 62-86
Hoogewerff e altri olandesi in Borghese (1928)

ALEXANDER AUF DER HEYDE pp. 87-124
«Avrei anch'io qualche cosa da precisare!!». Hermann Voss e la «spätitalienische Malerei» (1908-1932)

CLAUDIO GULLI pp. 125-164
Roberto Longhi e la Galleria Borghese nel cantiere delle *Precisioni*

GIOVANNA TARGIA pp. 165-193
Traduzioni dello sguardo: Aby Warburg nella Galleria Borghese

LUCIA SIMONATO pp. 194-214
Un punto di vista unico sulla Galleria Borghese: il giovane Wittkower a Roma (1923-1927)

SILVIA DAVOLI pp. 215-230
Francis Haskell e Villa Borghese: una relazione riesaminata attraverso le carte inedite

GIACOMO AGOSTI pp. 231-232
Cabaret Borghese

PREFAZIONE

Per tutto il Settecento e il primo Ottocento, quando ancora il patrimonio di dipinti, sculture e arti decorative non poteva esser scisso dalle vicende domestiche di uno dei principali casati italiani, la Galleria Borghese segue la strada percorsa da tante altre collezioni fidecommisarie romane. Solamente al solco fra Otto e Novecento, in una stagione percorsa dalle dispersioni e dai dibattiti sulla tutela, emerge con prepotenza il suo ruolo esemplare, ed è lì che più generazioni di storici dell'arte sono chiamate a prendere posizione. In questo volume, abbiamo scelto di allargare leggermente i confini cronologici stabiliti dal gruppo di ricerca creato in occasione del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (2023), che ha lavorato sulla «Galleria Borghese e i suoi pubblici (1888-1938)». In quest'occasione di fervida collaborazione con i colleghi, alla nostra Unità di Ricerca, interna all'Università di Palermo, spettava il compito di chiarire il ruolo degli storici dell'arte, nel passaggio della Galleria Borghese da ambiente privato a neonata istituzione statale. L'esplorazione si è potuta operare nel vivo di un convegno, il 28 e il 29 marzo 2025 a Palazzo Butera, seguito da un pubblico attento e numeroso di docenti e studenti palermitani, o venuti apposta da fuori.

Ci era chiaro sin dall'inizio che il segno inciso sulla Galleria Borghese da alcune personalità (Giovanni Morelli, Adolfo Venturi e Roberto Longhi) non poteva reggere il confronto con il contributo, più passeggero, che si deve ad altri studiosi. Eppure, in particolar modo nel confezionare gli atti di quella giornata e mezzo di relazioni, ci è sembrato opportuno estendere il campo a chi opera spigolature, indagini da prospettive diverse e discussioni metodologiche fra esperti internazionali dediti a una discussione aperta, talvolta controversa, di fronte a testi originali che possono cambiare stato civile ma certo non cittadinanza. Si va così da chi nasce nel 1845, come Giovanni Piancastelli, primo direttore del museo, che si trova a gestire il delicato passaggio della raccolta Borghese vincolata dal fedecommesso nelle collezioni statali, a Francis Haskell, scomparso solamente venticinque anni fa. Il lettore avvertito avrà così già chiaro che gli strumenti metodologici adottati dagli autori dei contributi, che qui ringraziamo calorosamente per la serietà profusa nel lavoro, sono stati di natura assai differente. La consultazione di materiali d'archivio – quali lettere, appunti e altri scritti abbozzati e poi rimasti nei cassetti – ha spesso rappresentato il presupposto per arrivare a nuove letture di quel grande cantiere collettivo di lavoro che è stata la Galleria Borghese per gli storici dell'arte, soprattutto per quanto riguarda la pittura italiana del Seicento, che a inizio Novecento era ancora sprovvista dell'attenzione critica di cui avevano beneficiato i secoli precedenti. Nondimeno, lo spoglio bibliografico che ha visto impegnato gli autori dei saggi ha rivelato un contesto dove il museo può emergere come caso eccellente, che vede in azione una disciplina che – occorre sottolinearlo – conosce solo protagonisti e mal sopporta i comprimari. Nelle riviste scientifiche, in pubblicazioni più divulgative, al centro di polemiche, dibattiti e persino referendum fra studiosi, o nelle pagine di diario di Aby Warburg, della Galleria Borghese si parla con enfasi e partecipazione, spesso come luogo elettivo. In questa posizione di preminenza, soprattutto a cavallo dei due secoli, avranno contato non poco la qualità delle opere e l'eccezionalità della storia collezionistica, ma anche l'attualità dell'acquisizione della galleria da parte dello Stato.

Ringraziamo tutti i componenti del PRIN, a partire dall'investigatrice principale Lucia Simonato (Scuola Normale Superiore di Pisa / Universität Wien), seguita dai coordinatori delle altre unità locali Sandro Morachioli (Università degli Studi di Napoli 'Federico II'), Alessandro Del Puppo (Università degli Studi di Udine) e dagli assegnisti di ricerca che hanno collaborato al progetto (William Cortès Casarrubios, Vanda Lisanti, Pier Ludovico Puddu). Per la gentile concessione dei diritti fotografici e la messa a disposizione dell'archivio storico della Galleria Borghese ringraziamo la direttrice Francesca Cappelletti. Tra gli enti che hanno concesso la consultazione dei fondi archivistici custoditi, ringraziamo: Archiv der Max-Planck-Gesellschaft

(Berlino), Fondazione Roberto Longhi (Firenze), Francis Haskell Archives / National Gallery (Londra), Warburg Institute Archive (Londra), Deutsches Kunstarchiv / Germanisches Nationalmuseum (Norimberga), Archivio della Scuola Normale Superiore (Pisa), Biblioteca Classense (Ravenna), Archivio Apostolico Vaticano (Roma), Landeshauptarchiv Schwerin.

Palermo, gennaio 2026

IL SILENZIOSO LAVORO STORICO-CRITICO DI GIOVANNI PIANCASTELLI ALLA BORGHESE, TRA *CONNOISSEURSHIP* E SCAVO DOCUMENTARIO. UNA PRIMA INDAGINE

La figura di Giovanni Piancastelli (1845-1926), «pittore francescano»[1], è indissolubilmente legata alla storia della Galleria Borghese, sulle cui opere egli fu tra i primi a raccogliere documentazione al fine di tracciarne le vicende storico-attributive, lasciando a disposizione degli studiosi importanti manoscritti, che in certi casi rappresentano tuttora un punto di partenza nei moderni studi di storia dell'arte[2]. La sua attività di direttore della Borghese dal 1887 al 1906, ovvero durante la delicata fase di transizione della collezione da patrimonio dinastico a museo pubblico (dopo l'acquisizione statale del 1902), risulta di cruciale importanza: il suo ruolo fu incisivo non solo sotto il profilo museografico, ma anche sotto quello dell'inquadramento critico delle opere, indagate con un metodo di stampo positivista integrato modernamente da ricerche archivistiche. A dispetto della mancanza di una produzione teorica compiuta, Piancastelli esercitò una forma peculiare di lavoro intellettuale fondato sull'esperienza visiva e sull'intuizione attribuzionistica, accompagnato da un costante confronto con la coeva letteratura artistica: fu un conoscitore e collezionista con una particolare sensibilità per la materia pittorica. La sua formazione artistica e il profondo legame con l'ambiente romano – arricchito dai rapporti con i circoli antiquari, le famiglie nobili e gli studiosi di storia dell'arte (da Giovanni Morelli a Corrado Ricci, da Giulio Cantalamessa ad Adolfo Venturi) – lo collocano in una posizione di cerniera tra due epoche, quella del collezionismo privato ottocentesco e quella dell'istituzionalizzazione pubblica del patrimonio, e tra *connoisseurship* e critica d'arte[3]. Come tale, il suo operato presso la Galleria Borghese non può essere letto semplicemente come esercizio amministrativo o di routine museografica, ma come una vera e propria forma di scrittura silenziosa della storia dell'arte, attuata mediante pratiche di studio fondate sull'osservazione diretta, sul confronto critico e sull'uso della documentazione disponibile, nonché attraverso scelte di disposizione, attribuzione e valorizzazione. Questa 'scrittura silenziosa' non va tuttavia intesa come alternativa a una coeva storiografia artistica fondata sulla pubblicazione e sulla sistematizzazione teorica, bensì come una modalità operativa specifica, legata al ruolo istituzionale di Piancastelli e al contesto museale entro cui egli agì.

Questo contributo intende offrire una valutazione critica dell'azione e del metodo di Piancastelli, analizzandone l'impostazione epistemologica, i limiti e le conseguenze sul piano della ricezione del suo lascito intellettuale. Si cercherà di mettere in luce le tensioni interne al suo approccio, tra conoscenza empirica e allestimento museale, tra intuizione estetica e assenza di formalizzazione teorica, tra metodo personale e mancanza di una sistematica produzione storiografica.

Giovanni Piancastelli nacque il 14 settembre 1845 a Castel Bolognese, dove portò avanti i suoi primi studi presso la scuola del convento dei Cappuccini. Nel 1860 si iscrisse alla Scuola di disegno di Faenza e due anni dopo si trasferì a Roma per completare la formazione pittorica presso l'Accademia di San Luca, in particolare sotto la guida di Vincenzo Pasqualoni (1820-1880 ca). Dal

Ricerca condotta nell'ambito del PRIN 2022, codice 2022PEL788, finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, CUP E53D23014060006.

[1] CHINI 1926; BERTINI CALOSSO 1927, p. 159.

[2] I documenti in questione sono confluiti principalmente nell'Archivio della Galleria Borghese a Roma (d'ora in poi AGB), su cui si veda PUDDU 2025.

[3] Per un inquadramento critico-biografico di Giovanni Piancastelli cfr. DE SANTI–DONATI 2001 e i più recenti DE SANTI–DONATI 2014 e DONATI 2015. Per la sua attività alla guida della Galleria Borghese prima del passaggio allo Stato si veda anche PUDDU 2025, pp. 385-398, 400-403.

1871 iniziò il suo trentennale rapporto con la famiglia Borghese, ricevendo dapprima l'incarico di insegnare disegno e pittura ai figli del principe Marcantonio V Borghese, poi quello di sovrintendere ai lavori di restauro e decorazione di alcune dimore borghesiane fuori Roma e contemporaneamente quello di consulente artistico della famiglia, di cui fu anche perito di parte nella trattativa per la vendita delle collezioni allo Stato[4]. Quando nel 1887 gli fu affidato il compito di «avere un occhio alla Galleria» e dunque il ruolo di Ispettore della «Galleria e del Museo Borghese»[5], Piancastelli dovette iniziare un lungo lavoro di studio dei dipinti allora prevalentemente conservati nel palazzo urbano dei Borghese, e da questo momento divenne il depositario delle collezioni di famiglia. In breve tempo riformulò l'allestimento della pinacoteca e, recuperando notizie archivistiche e bibliografiche sulle opere della raccolta, individuò nelle varie residenze borghesiane tutte quelle che facevano parte del fedecommesso artistico scindendole da quelle che invece erano giuridicamente di libera proprietà[6]. Questo importantissimo lavoro fu propedeutico da una parte al ricongiungimento delle raccolte fedecommissarie di pittura e scultura all'interno della villa Pinciana, avvenuto nell'estate del 1891, dall'altra a creare le basi che circa dieci anni dopo permisero l'acquisizione pubblica dell'intera collezione e del suo contenitore[7].

Il passaggio della Galleria Borghese allo Stato italiano, avvenuto ufficialmente all'inizio del 1902, si inserisce in un momento di forte ridefinizione delle politiche culturali dell'Italia unita. Per lo Stato la sfida non fu solo quella di conservare fisicamente le opere della collezione Borghese appena acquisita, ma di attribuire a esse un nuovo senso pubblico, trasformando l'antico scrigno di famiglia in un museo nazionale dotato di logica storica, educativa e rappresentativa. Il museo, fino ad allora aperto al pubblico ma visitabile con limitazioni, doveva diventare uno spazio di formazione del gusto e della cittadinanza[8]. Questi scopi dovevano essere evidentemente raggiunti anche mediante le numerose acquisizioni di opere d'arte effettuate per la Galleria Borghese nei primi decenni del XX secolo, sulle quali non ci si soffermerà essendo tutte successive all'esperienza piancastelliana[9]. In questo scenario, la figura del nostro venne percepita come idonea a rispondere alla suddetta esigenza di rifondazione, tanto che gli fu confermato dallo Stato l'incarico di direttore che gli era stato affidato dalla famiglia Borghese dopo la morte del principe Marcantonio V, avvenuta il 5 ottobre 1886[10]. Piancastelli era perfettamente integrato nel tessuto romano di collezionisti e studiosi, ed era aggiornato sugli studi che proprio alla fine del XIX secolo stavano giocando un ruolo decisivo nella valorizzazione del patrimonio nazionale[11]. La storiografia artistica di quegli anni era attraversata da profonde trasformazioni metodologiche, in cui si andavano delineando approcci diversi ma

[4] AGOSTI 1984; DE SANTI–DONATI 2001, pp. 87-89. Cfr. anche il contributo di Emanuele Pellegrini in questo volume.

[5] Nota di Piancastelli già in AGB, A IV/3, citata in DE SANTI–DONATI 2001, pp. 85-86 e riportata anche in PUDDU 2025, p. 385 e GIACOMINI 2025, p. 88, cfr. anche p. 71.

[6] Sul fedecommesso artistico borghesiano, rinnovato dal principe Francesco Aldobrandini nel 1833, cfr. MARIOTTI 1892, pp. 81-102; CANTALAMESSA 1893-1894.

[7] Sul trasferimento della pinacoteca dal palazzo alla villa cfr. PUDDU 2025, pp. 385-394. Sull'acquisizione della Galleria Borghese da parte dello Stato cfr. AGOSTI 1984; BARBERINI 1984. Sulla situazione e i destini della collezione Borghese alla fine dell'Ottocento, cfr. GIACOMINI 2025, pp. 86-119.

[8] Cfr. STACCIOLI 1994.

[9] Per una panoramica delle acquisizioni di opere d'arte per la Galleria Borghese nei primi decenni del Novecento si rimanda a GULLI 2026, con bibliografia precedente.

[10] Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano (d'ora in poi AAV), Archivio Borghese, b. 351, fasc. 98, Convenzione per la vendita del 19 agosto 1899 per atti del Buttaoni, rep. 40,353, art 9, riportata anche in Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, 1899, Legislazione XX n. 129, in cui si legge che, in realtà, tutti i dipendenti assunti dai Borghese per la gestione del museo, compreso il direttore, furono confermati dallo Stato «per fare cosa grata ai venditori».

[11] Se ne trovano prove nei suoi carteggi, nella sua fornitissima biblioteca e nei suoi manoscritti autografi, pieni di rimandi espliciti alle coeve pubblicazioni di Morelli, Venturi e di altri importanti studiosi.

spesso intrecciati; stava sostanzialmente prendendo forma un comune orizzonte positivista, all'interno del quale l'analisi visiva e la pratica attribuzionista si intrecciavano, in misura diversa, con il ricorso alla documentazione archivistica, come dimostrano – pur con differenti esiti e finalità – le esperienze di Cavalcaselle, Morelli e dello stesso Venturi. Si affermò quindi la tradizione dei conoscitori e, in breve tempo, si consolidò il metodo morelliano, basato sull'osservazione diretta e sulla sensibilità visiva, che attribuiva all''occhio esperto' un ruolo centrale nel riconoscimento della mano dei singoli artisti. Piancastelli si colloca appieno in questa congerie di conoscitori: la specificità del suo operato rispetto a figure come Venturi non risiede tanto in un diverso atteggiamento epistemologico nei confronti delle fonti, quanto piuttosto nel campo empirico di applicazione di tali strumenti, essendo il suo principalmente un lavoro di ricerca e interpretazione inventariale più che l'elaborazione di una sintesi storiografica. Del resto, anche il primo Venturi aveva già sperimentato, in ambito museale, una pratica di indagine strettamente intrecciata con la documentazione archivistica, come mostra il suo giovanile studio sulla Galleria Estense[12]. Tale esperienza, tuttavia, così come il lavoro stratificato e continuativo svolto da Piancastelli all'interno della Galleria Borghese, non diede origine a una tradizione operativa duratura, né si tradusse in un modello stabile per l'organizzazione scientifica di altri musei. In questo quadro, sebbene Piancastelli non fosse teorico come Morelli né sistematico come Venturi, egli condivideva con loro un'assoluta fiducia nella forza rivelatrice della visione diretta, senza però considerarsi infallibile, tanto che in più di un'occasione modificò le proprie posizioni attributive, recependo i pareri di altri studiosi[13]. Come questi grandi pionieri della connoisseurship, anche Piancastelli possedeva una vasta conoscenza diretta dell'arte italiana, che aveva affinato durante i viaggi intrapresi per visitare i grandi musei che si andavano costituendo alla fine dell'Ottocento in tutta Europa; non era tuttavia interessato a formalizzare una teoria della visione o ad aderire a una scuola metodologica, e neppure alla ricezione della sua opinione critica, infatti non pubblicò mai i suoi scritti (incentrati prevalentemente sulle opere d'arte della Galleria Borghese). In tal modo egli restò praticamente invisibile e il suo lavoro può essere ricostruito solo scandagliando il materiale archivistico che fu da lui prodotto e raccolto e che oggi si trova sparso in diversi archivi pubblici e privati[14].

Considerando la duratura attività svolta da Piancastelli al servizio dei Borghese e poi dello Stato, la prima cosa da rimarcare è che egli si trovò alla guida del museo – quindi nella posizione privilegiata di gestore e 'padrone' dell'intera raccolta – per un lungo arco di tempo, che coincise con un periodo di importanti trasformazioni. Per circa un ventennio, egli ebbe la concreta e irripetibile possibilità di maneggiare personalmente le opere, indagarle con ogni libertà, decidere le operazioni conservative da effettuare e scegliere cosa e come esporre, fornendo un contributo decisivo in tutti gli aspetti della riorganizzazione museale, dall'assetto espositivo alla gestione amministrativa e contabile. Nonostante le difficoltà da lui stesso lamentate in diverse occasioni, il lungo lavoro archivistico alla ricerca di tracce documentarie sulle opere sotto il suo controllo gli permise di ricostruire importanti tappe della storia del collezionismo borghesiano, di risalire alle antiche attribuzioni di determinate opere e di tracciarne gli spostamenti nel tempo[15]. Tra le qualità che caratterizzavano Piancastelli come studioso vi era dunque una spiccata erudizione storica, saldamente ancorata alla ricerca archivistica e a una metodologia marcatamente positivista, che si traduce in una costante attenzione ai dati materiali, alla documentazione

[12] VENTURI 1882.

[13] Nel catalogare i dipinti dopo il 1891 Piancastelli si uniforma spesso alle opinioni precedentemente espresse da Cavalcaselle, Morelli e altri critici nei loro studi. A testimonianza di ciò, in AAV, Archivio Borghese, b. 351, fasc. 92, cc. 2-10, è presente un *Catalogo di concordanza per la situazione fidecommissaria e quella attuale e modifiche apportate alla denominazione di molti quadri, dovute alla scoperta di marche autentiche ritrovate sopra i dipinti ed agli autorevoli giudizi dei migliori Critici d'Europa* (1891). Sul punto, cfr. anche *infra*, attribuzione della *Madonna con bambino e santi* (inv. 60) a Jacopo de Boateri.

[14] Questi documenti e carteggi si trovano in particolare in AGB e presso l'Archivio del museo civico di Castel Bolognese, quello dell'Archiginnasio di Bologna e quello degli eredi dell'artista.

[15] DELLA PERGOLA 1957, p. 135; DE SANTI–DONATI 2001, pp. 85-86.

d'archivio e alla verifica empirica. Già nel 1885, i suoi viaggi a Parigi, Praga, Londra, Vienna e Monaco, ma anche quello in Olanda, dove si recò con Giuseppe Borghese, oltre a permettergli di affinare l'occhio critico, gli offrirono l'occasione di confrontarsi con i più avanzati modelli museali europei[16]. Questo confronto internazionale si rivelò decisivo per elaborare in chiave moderna i criteri espositivi della Galleria Borghese, che per certi versi rimangono alla base dell'allestimento odierno: il ricongiungimento delle due raccolte fedecommissarie nella villa Pinciana comportò infatti delle problematiche museografiche a cui Piancastelli seppe prontamente rispondere progettando al pianterreno un percorso impostato su collegamenti tematici della pittura con i gruppi scultorei posti all'interno delle singole sale, mentre al piano superiore distribuì i dipinti per scuole pittoriche, cercando anche una scansione cronologica degli ambienti[17]. Queste soluzioni testimoniano una volontà didattica precisa, ispirata alle esperienze d'oltralpe ma ricalibrata sul tessuto culturale romano e adattata al caso specifico. Sebbene la selezione dei dipinti da esporre fosse prevalentemente basata sulle inclinazioni estetiche del direttore, la decisione di ordinare le opere secondo il criterio delle scuole italiane ed estere «costituiva allora la punta più avanzata della museografia italiana»[18]. Come ricordato da Giulio Cantalamessa allorché fu incaricato dal Ministero di redigere il catalogo delle raccolte fedecommissarie romane, la Galleria Borghese era «ordinatissima» per merito di «quel solerte e intelligentissimo direttore» che «degnamente presiede a quella preziosa collezione», da lui riorganizzata secondo «una logica divisione delle opere per iscuole»[19]. Il rinnovamento della Galleria coinvolse inoltre molteplici altri aspetti, dalla sicurezza dell'edificio che doveva ospitare la raccolta – ad esempio furono installate le inferriate a protezione degli accessi del pianterreno – al conferimento di un'univoca numerazione inventariale alle opere (che tuttora sono contrassegnate dagli stessi numeri), dalla redazione di regolamenti di accesso al miglioramento della fruibilità del contenuto[20]. Persino alcuni cartellini apposti sulle cornici dei quadri furono oggetto di una riflessione estetica e funzionale: intagliati in legno, essi recavano soltanto il nome dell'autore e il numero d'inventario. Il loro disegno, così come quello di alcune cornici, fu probabilmente ideato da Piancastelli in una serie di schizzi conservati oggi tra le carte da lui lasciate presso l'Archivio della Galleria Borghese (Figg. 1-2)[21]. Ad esempio, le cornici dei quattro tondi di Francesco Albani (35, 40, 44, 49) e della *Caccia di Diana* di Domenichino (inv. 53) mantengono a tutt'oggi i cartellini progettati in quella occasione, sebbene siano stati verosimilmente realizzati alcuni decenni dopo – durante la gestione di Aldo De Rinaldis – e con lievi difformità rispetto ai disegni superstiti (Fig. 3). La stessa attenzione fu data ai mosaici pavimentali dell'attuale salone Mariano Rossi, per proteggere i quali il direttore fece sostituire le preesistenti colonnette in legno «che ora non si reggono più», con «25 colonnette di ferrofuso e circa 47 metri di catena», anch'esse verosimilmente realizzate su suo disegno[22]. Non ultimo, fu proseguita sotto la direzione di Piancastelli la campagna di restauri intrapresa nei decenni precedenti e va ricordata anche la copia di sua mano del tondo con *Elena e Paride* (Fig. 4), che andò a sostituire il deperito quadro di Gavin Hamilton nella volta della sala XIX (di Elena e

[16] DE SANTI–DONATI 2001, p. 25.

[17] Per ricostruire il primo allestimento delle collezioni fedecommissarie Borghese riunificate, basti ad esempio leggere il *Catalogo dei quadri* e il *Catalogo delle Sculture* scritti da Piancastelli nel 1891, in AGB, A I/55 e A II/17, la cui numerazione inventariale e il cui allestimento sono poi ricalcati nella guida di Adolfo Venturi del 1893.

[18] AGOSTI 1984, p. 46.

[19] CANTALAMESSA 1893-1894.

[20] Di tutto ciò si trova traccia in AGB: di particolare interesse risultano i vari regolamenti (D III/3-7) redatti dal direttore tra il 1887 e il 1902. Alcuni documenti della serie D saranno analizzati nel mio contributo sulla Galleria Borghese e i suoi visitatori tra XIX e XX secolo, in corso di pubblicazione nel volume *La Galleria Borghese e i suoi pubblici (1888-1938)*, a cura di Lucia Simonato.

[21] AGB, D II/5-6.

[22] AAV, Archivio Borghese, b. 349, fasc. 71/8, c. 37, in cui è presente lo schizzo di una colonnetta che doveva essere alta circa 80 cm. Cfr. GIACOMINI 2025, p. 115 e, per ulteriori approfondimenti su diversi aspetti trattati anche in questa sede, cfr. pp. 79-119.

Paride)[23]. In questa cura per i dettagli materiali si riflette una concezione organica dell'allestimento, che non si limitava alla disposizione spaziale delle opere, ma investiva anche gli strumenti di mediazione con il pubblico. A tale proposito, Piancastelli non riuscì a curare e pubblicare una sua guida del museo ma certamente fornì un contributo sostanziale a quella di Adolfo Venturi edita nel 1893, come ricordato dallo stesso autore nell'introduzione: «più di tutti ha cooperato al nostro lavoro il direttore della Galleria Borghese, Sig. Giovanni Piancastelli, che vigila sulla galleria affidata alle sue cure con cuore e intelletto di artista»[24]. Tali azioni museografiche, come anticipato, devono molto al preliminare lavoro svolto dietro le quinte dal direttore: il reperimento e la verifica della documentazione archivistica, lo studio degli inventari di famiglia, la redazione di schede (con note tecniche e conservative) riguardanti ogni singola opera, la ricostruzione dei loro spostamenti nel tempo, il recepimento dei più aggiornati giudizi attributivi e la formulazione di nuove proposte, sono tutti meriti che vanno riconosciuti al Piancastelli.

Dal punto di vista critico-attributivo, egli univa le sue competenze da artista e conoscitore a un puntuale ricorso al dato documentario. Partendo dalle precedenti attribuzioni inventariali, non sempre si limitò a recepirle passivamente: il suo era un lavoro di messa in discussione e verifica, di confronto critico con le opinioni dei conoscitori suoi contemporanei e con le evidenze degli inventari storici (rifiutò, tra l'altro, l'attribuzione al Tintoretto della *Caduta di Lucifero*, inv. 175, accogliendo la tuttora valida opzione morelliana, che ricondusse la tela a Palma il Giovane). Si abituò a condividere le sue osservazioni con esperti e studiosi, spesso discutendole con loro direttamente davanti ai dipinti, instaurando quindi un confronto proficuo e concreto (ad esempio declassò a opera di scuola del Francia la *Madonna con bambino e santi*, inv 60, tenendo conto del parere orale di Corrado Ricci che aveva assegnato la tavola al seguace Jacopo de Boateri). In alcuni casi si deve riconoscere al primo direttore della Galleria Borghese la scoperta di nuovi elementi riguardanti singole opere, come la firma apposta sulla *Giuditta con la testa di Oloferne* di Fede Galizia (inv. 165), che nel 1891 gli permise di attribuire con certezza il dipinto alla pittrice lombarda[25]. Analogamente, riconobbe altre firme e restituì la tela con *Susanna e i vecchioni* a Gerrit van Honthorst (inv. 27) e quella con *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, precedentemente ritenuta di Lanfranco, al Cigoli (inv. 14; Fig. 5)[26]. Nel copiare meticolosamente le iscrizioni e le firme presenti nei quadri (Fig. 6), non solo notò l'esistenza di dettagli che talvolta non risultano più visibili, ma ne tramandò la notizia alle future generazioni, come ad esempio per quanto riguarda l'antica iscrizione sul cartiglio dipinto nella tavola di *Eva* di Marco Basaiti (inv. 131), oggi non più leggibile[27]. In altri casi Piancastelli fu in grado di precisare induttivamente gli autori di taluni manufatti e molte delle sue attribuzioni – non sempre citate dalla critica successiva – restano valide a tutt'oggi: tra queste si segnalano quella del *Cristo alla colonna* (inv. 194)[28], assegnato dal direttore a Tiziano durante il trasloco della pinacoteca dal palazzo alla villa, e quella del *Concerto* a Gerrit van Honthorst (inv. 31)[29]. Bisogna tuttavia notare anche diversi abbagli attributivi, spesso derivanti da errori inventariali da lui non sempre messi in discussione,

23 FERRARA 1954, p. 253.
24 VENTURI 1893, p. 7.
25 Cfr. *DESCRIZIONI E IMPRESSIONI CRITICHE* 2016, p. 85, n. 165, in cui si riportano le parole di Piancastelli: «nel 1891 ne scoprii la firma sopra l'orlo del bacino». In VENTURI 1893, p. 109, viene riportata l'iscrizione «Fede Galitia. f. 1601», senza dare conto della scoperta del collega.
26 Anche in questi casi in VENTURI 1893, pp. 29, 45, vengono riprodotte le firme evitando di menzionare Piancastelli.
27 Molte di queste firme e iscrizioni copiate da Piancastelli, come quelle di cui alle due note precedenti, furono messe a disposizione di Venturi e da lui pubblicate nella guida del 1893 senza un esplicito riferimento al lavoro del direttore.
28 AGOSTI 1984, p. 45.
29 Un altro esempio riguarda l'assegnazione a Innocenzo da Imola della *Madonna con bambino e santi* (inv. 438). Non è possibile fornire in questa sede un elenco completo delle attribuzioni piancastelliane, siano esse state confutate o tuttora valide, ma esso si può ricavare dai documenti in AGB, in particolare quelli successivi alla guida di Venturi, come A I/55 e sgg., B/5-7.

o da erronee identificazioni tra le opere esposte e quelle citate nei documenti. Un caso emblematico è quello del tondo di Piero di Cosimo con l'*Adorazione del bambino* (inv. 343), attribuito a Raffaello da Piancastelli nonostante Gustavo Frizzoni e Giovanni Morelli lo avessero già correttamente assegnato al pittore fiorentino[30]. Il direttore accettò inoltre come autografi di Caravaggio il quadro di Battistello con *David e la testa di Golia* (qui seguito, tra gli altri, da Venturi) e la tela con *Santa Caterina d'Alessandria* di scuola dossesca (invv. 2 e 142)[31]. La congiunzione tra occhio d'artista e rigore archivistico fa di Piancastelli un caso singolare nella storia della critica d'arte italiana a cavallo tra Otto e Novecento. In un'epoca dominata dal metodo dei conoscitori come Cavalcaselle e Morelli, egli si inserisce in una stagione di progressiva integrazione tra occhio del conoscitore e attenzione filologica, operando tuttavia in modo non organico e strettamente legato alle esigenze del museo, la cui esperienza anticipa in parte strumenti metodologici poi sviluppati più compiutamente dagli studiosi successivi.

Al di là dei meriti e dei limiti, il lascito più importante di Piancastelli consiste probabilmente nell'aver costituito un archivio per il museo, corredato dalle informazioni fondamentali da lui raccolte e trascritte, ma anche da alcuni manoscritti e dattiloscritti, tra cui le sue famose *Note* o *Schede* redatte dal 1891[32]. In esse sono riportate attribuzioni, descrizioni, dettagli tecnici e conservativi, opinioni personali e talvolta sono narrati episodi da lui vissuti in prima persona in relazione alle opere borghesiane, come ad esempio nel caso della *Deposizione* di Raffaello (inv. 369):

> […] io stesso posso testimoniare di aver più volte veduto innanzi a questa tavola persone con occhi umidi e più spesso con l'espressione di tristezza e di compassione prender parte a sì dolorosa scena; precisamente nel giovedì Santo del 1893 due signore vestite di nero vidi io singhiozzare a grossi lacrimoni. Si potrà attribuire siffatto eccesso ad uno stato isterico, nervoso e sofferente e sia pure, ma ben poche opere sono in grado di produrre una emozione sì profonda[33].

La maggior parte di queste schede esiste in duplice esemplare (almeno per quanto riguarda i dipinti), uno in forma dattiloscritta con annotazioni a mano conservato presso l'Archivio della Galleria Borghese e l'altro presso il Museo Civico di Castel Bolognese, contenuto in una serie di libretti manoscritti[34]. Questi ultimi sono stati interamente pubblicati nel 2016, tuttavia manca ad oggi uno studio comparato tra i due incartamenti anche al fine dell'individuazione di eventuali differenze e soprattutto di possibili e vicendevoli integrazioni tra le due fonti[35]. Ad esempio si può qui rilevare come le annotazioni sui tre affreschi staccati attribuiti a Girolamo Siciolante da Sermoneta (invv. 294, 300 e 303) siano contenute solamente nei libretti di Castel Bolognese e non anche nelle *Schede* dell'Archivio della Borghese, mentre queste ultime comprendano la *Scena di caccia* di Antonio Tempesta (inv. 207) che manca nei taccuini manoscritti[36].

---

[30] AGB, A IV/4, p. 296. A. Iommelli, scheda *Adorazione del Bambino*, Piero di Lorenzo detto Piero di Cosimo, inv. 343, Roma, Galleria Borghese, https://doi.org/10.5281/zenodo.13508734; MORELLI 1890, pp. 149 sgg., e nell'edizione italiana del 1897, pp. 114-116.

[31] Cfr. *DESCRIZIONI E IMPRESSIONI CRITICHE* 2016, pp. 19-20, 75-76, nn. 2 e 142.

[32] AGB, A IV/4-7. La versione preliminare e incompleta di queste schede consta di cinque libretti interamente manoscritti, che alla morte dell'autore sono rimasti in mano agli eredi. Acquistati nel 2001 dal Museo Civico di Castel Bolognese, unitamente ad altri documenti piancastelliani, questi taccuini sono stati trascritti e pubblicati nel 2016 nel volume citato alla nota precedente. Ringrazio i curatori, Rosanna Casadio e Valentino Donati, per avermi agevolato nella presente ricerca.

[33] *DESCRIZIONI E IMPRESSIONI CRITICHE* 2016, p. 116, n. 369.

[34] Cfr. nota 31. Le schede delle sculture sono solo in AGB, A IV/5 e 7, mentre i dipinti sono schedati in AGB, A IV/4 e 6 (invv. 1-533 ma con alcune mancanze, cfr. nota 35) e nei taccuini emiliani (invv. 1-206, 208-224, 294, 300, 303, 369 e 390).

[35] I libretti di Castel Bolognese sono confluiti in *DESCRIZIONI E IMPRESSIONI CRITICHE* 2016. Segnalazioni o estratti erano già apparsi in HERRMANN FIORE 2004, p. 55 e *RAFFAELLO: LA* DEPOSIZIONE 2010, pp. 174-175.

[36] Rispettivamente *DESCRIZIONI E IMPRESSIONI CRITICHE* 2016, pp. 123-126, nn. 294, 300 e 303 e AGB, A IV/4, p. 259.

A proposito dell'ulteriore materiale archivistico sopra menzionato, si tratta principalmente di copie in bella calligrafia tratte dai documenti dell'archivio della famiglia Borghese (oggi presso l'Archivio Apostolico Vaticano), compresi i carteggi relativi alle acquisizioni del cardinale Scipione, fondatore della collezione. Tra questi, particolarmente rilevanti risultano i ritrovamenti documentari riguardanti numerosi dipinti ferraresi, la *Deposizione* di Raffaello e il sequestro dei beni del Cavalier d'Arpino, poi pubblicati dai suoi successori alla guida del museo[37]. Oltre a tali trascrizioni, Piancastelli ha prodotto numerosi documenti utili alla ricostruzione dell'assetto espositivo della Galleria tra XIX e XX secolo, inventari aggiornati, liste e ragguagli, appunti e disegni, che certamente meritano ancora di essere indagati analiticamente. Le sue annotazioni e le già citate schede dei dipinti e delle sculture della collezione non si configurano solo come strumenti di studio, ma in certi casi riflettono anche una visione affettiva e partecipe dell'opera d'arte da parte del direttore: il suo sguardo coniugava empatia e sensibilità estetica, sintetizzandosi in un approccio letterario di immedesimazione addirittura 'affettuosa', come si evince dalle sue stesse parole: «Occorre disposizione d'animo dolce e gentile per andare in traccia di sentimento nelle opere d'arte, ciò che sovente manca ai pettoruti critici che si piegano solamente all'evidenza del calcolo e della fredda analisi»[38]. Un approccio parzialmente condiviso anche da Giulio Cantalamessa, che in una lettera del 1887 inviata a Domenico Gnoli, nel giudicare il metodo di Venturi, scrive:

> Ella sa quanto io stimi il Venturi; pure devo dirle che il suo rigore scientifico lo rende, a parer mio, troppo nemico di quella critica che si compiace dell'arte in se stessa e la studia nel suo valore estetico. […] Andando col Venturi per le Gallerie di Roma, io notavo che la sensibilità di lui innanzi all'opere d'arte è vivacissima, e gli domandai perché quando scriveva, non si manifestava tutt'intero, anzi nascondeva di se stesso sì bella parte. Mi rispose freddamente che la storia va fatta con la testa e non col cuore. Ma quella che fosse fatta con la testa e col cuore a me parrebbe la migliore[39].

Cantalamessa, oltre a conoscerne molto bene e apprezzarne l'operato, doveva dunque trovarsi in sintonia con l'approccio di Piancastelli, suo diretto predecessore alla guida del museo, tanto che non sentì frequentemente l'esigenza di proporre nuove attribuzioni proprio perché Piancastelli era al corrente dell'avanzamento degli studi e aveva già in larga parte accolto le indicazioni di Cavalcaselle, Morelli e Venturi. Tuttavia, nonostante l'importanza del suo lavoro, come già osservato, Piancastelli non pubblicò mai sistematicamente i risultati delle sue ricerche, configurandosi dunque come studioso invisibile agli occhi della moderna storia della critica. Una scelta, o meglio una resistenza personale, che lui stesso riconosce in una lettera non datata, scritta dopo il 1902, dove confessa a Corrado Ricci: «Bisogna che mi pieghi ad abitudini che non erano le mie e temo che la burocrazia del nuovo funzionamento sia molesta a me che aveva una piccola avversione a scrivere»[40]. Una burocrazia a lui talmente ostile che fu spinto a dare le dimissioni nel 1906, anno in cui si trasferì a Bologna dove morì vent'anni dopo.

In base a quanto finora posto in evidenza, Piancastelli appare come una figura intermedia e di particolare rilievo per la nascita della Galleria Borghese come museo moderno, ponte tra la cultura 'intuizionistica' ottocentesca e la disciplina 'scientifica' della storia dell'arte del XX secolo. La sua centralità va intesa non in senso paradigmatico o fondativo, ma come espressione di una fase di transizione in cui pratiche conoscitive diverse – dall'osservazione diretta alla

[37] I documenti raccolti da Piancastelli sono in larga parte confluiti in AGB, su cui si veda PUDDU 2025. Molti di essi furono man mano pubblicati, in primis dai successivi direttori della Galleria Borghese, Aldo De Rinaldis (DE RINALDIS 1936a, 1936b, 1937) e Paola Della Pergola (DELLA PERGOLA 1955-1959; DELLA PERGOLA 1957, pp. 135-142; DELLA PERGOLA 1959, pp. 342-351) e poi in epoca più recente nei citati contributi di Giovanni Agosti e Maria Giulia Barberini. Restano tuttavia molte altre carte inedite che meriterebbero di essere approfondite e pubblicate.

[38] *DESCRIZIONI E IMPRESSIONI CRITICHE* 2016, p. 116, n. 369.

[39] Cit. in PAPI 2008, p. 241.

[40] Cit. in DE SANTI–DONATI 2001, p. 90 (dal ms. Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Ricci, 2-2-150 /28015).

verifica documentaria – convivevano e si sovrapponevano nel lavoro storico-artistico e museale. In questo contesto, alcune delle sue attribuzioni, sebbene spesso non direttamente valorizzate per iscritto dallo studioso e infine nemmeno a lui poi riconosciute, trovarono veicolo nei documenti interni – inventari, elenchi di sala, relazioni di vario genere – e si sedimentarono nei testi delle prime guide del museo, come quella di Venturi del 1893, influenzando tacitamente generazioni successive di studiosi. Benché in quanto figura di transizione le attitudini del direttore trovino ampia giustificazione se collocate nel contesto dell'epoca in cui visse, sotto il profilo del metodo vanno tuttavia evidenziati carenze e limiti strutturali non trascurabili: la fiducia eccessiva nella perizia dell'occhio e nei documenti a lui più vicini nel tempo portarono ad attribuzioni talvolta brillanti e tuttora valide, ma che in molti casi non ressero al successivo vaglio critico[41], venendo superate da studi più approfonditi e da un uso più sistematico delle fonti. Inoltre, la sua visione curatoriale, pur elegante ed equilibrata, rispecchiando un gusto ancora radicato nei valori di armonia e bellezza, continuava a privilegiare la dimensione formale ed estetizzante senza dare una sufficiente attenzione alla contestualizzazione storica delle opere. Appare in ogni caso auspicabile un futuro approfondimento che preveda, da un lato, l'edizione critica dei manoscritti e dei carteggi inediti di Piancastelli, affiancata da un confronto puntuale con le fonti documentarie sette-ottocentesche, utile a verificare le sue attribuzioni e a comprendere le motivazioni che le sostenevano, nonché a ricostruire il suo profilo di studioso; dall'altro, l'analisi della documentazione relativa alle sue scelte espositive, conservative e amministrative, per chiarire appieno il suo ruolo di direttore[42]. Solo attraverso questo duplice percorso sarà possibile restituire a Piancastelli un riconoscimento fondato e non celebrativo del suo contributo metodologico e curatoriale, che – pur con i suoi limiti – ha segnato in modo duraturo il passaggio della Galleria Borghese da collezione principesca a museo nazionale.

[41] In particolare molte sue attribuzioni subirono le conseguenze del revisionismo longhiano, cfr. LONGHI 1928.
[42] Alcuni di questi temi saranno approfonditi nel mio contributo sulla Galleria Borghese e il pubblico tra XIX e XX secolo, in corso di pubblicazione nel volume citato alla nota 20.

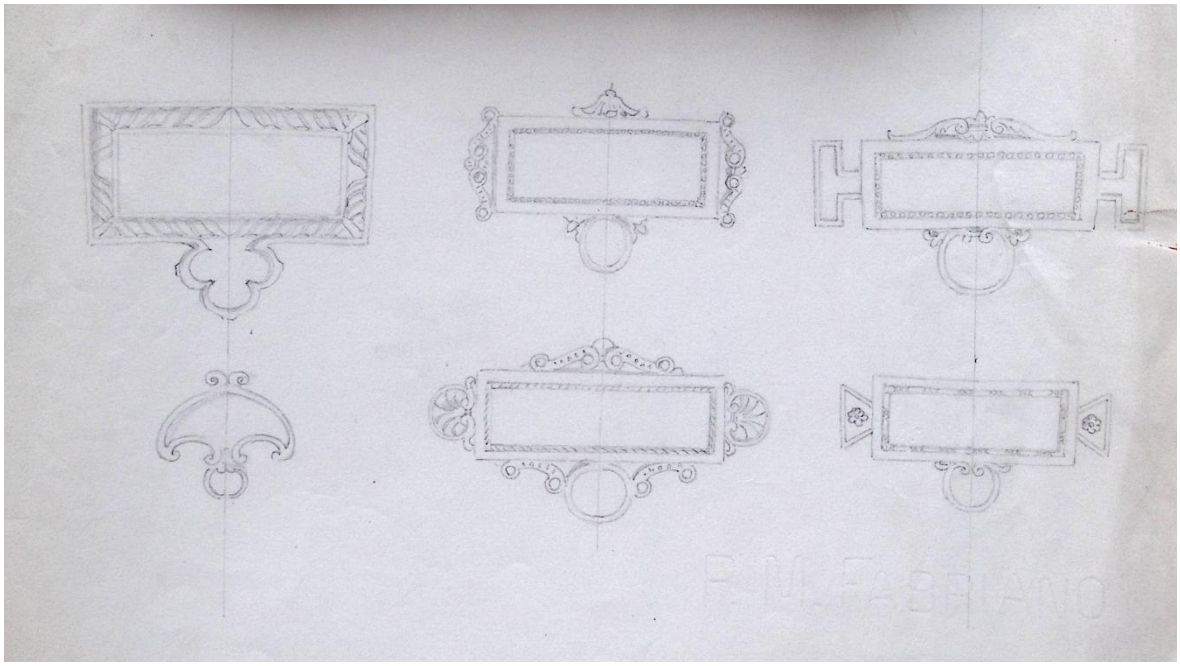


Fig. 1: Giovanni Piancastelli, *Studio di alcuni cartellini per cornici*. Roma, Archivio della Galleria Borghese, D II/5

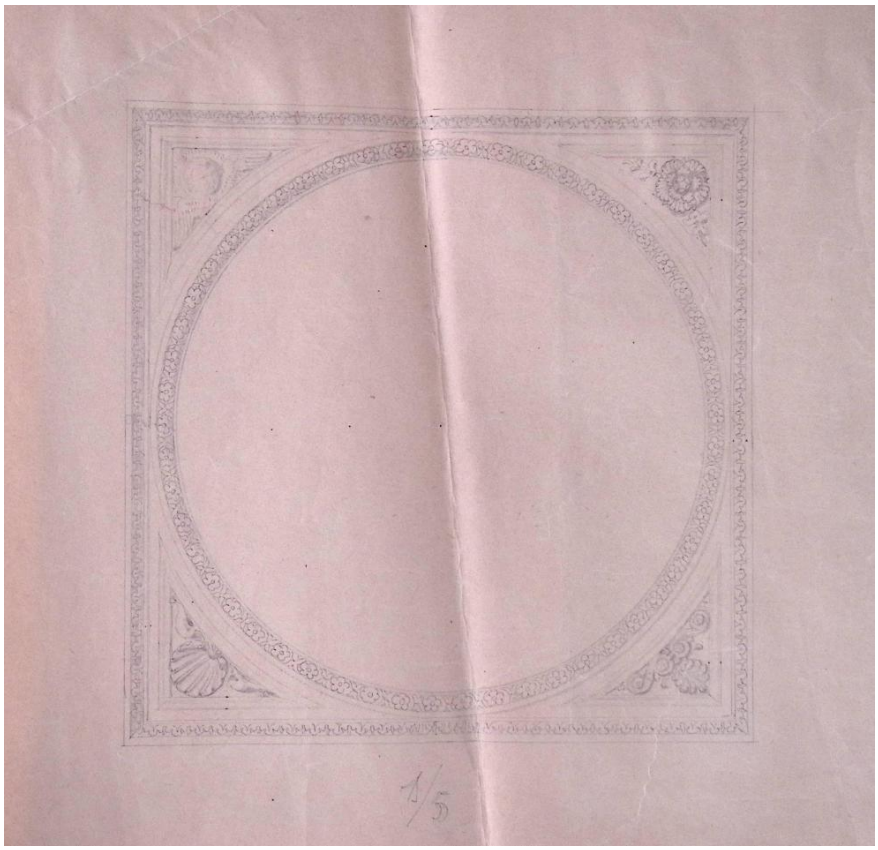


Fig. 2: Giovanni Piancastelli (?), *Studio di cornice con più soluzioni alternative* (presumibilmente per i tondi di Francesco Albani). Roma, Archivio della Galleria Borghese, D II/6

Fig. 3: Francesco Albani, *Venere e Adone (Autunno)*, particolare della cornice e del cartellino. Roma, Galleria Borghese

Fig. 4: Giovanni Piancastelli, *Paride abbandona la ninfa Enone*, copia dal quadro di Gavin Hamilton. Roma, Galleria Borghese. Foto Mauro Coen. © Galleria Borghese

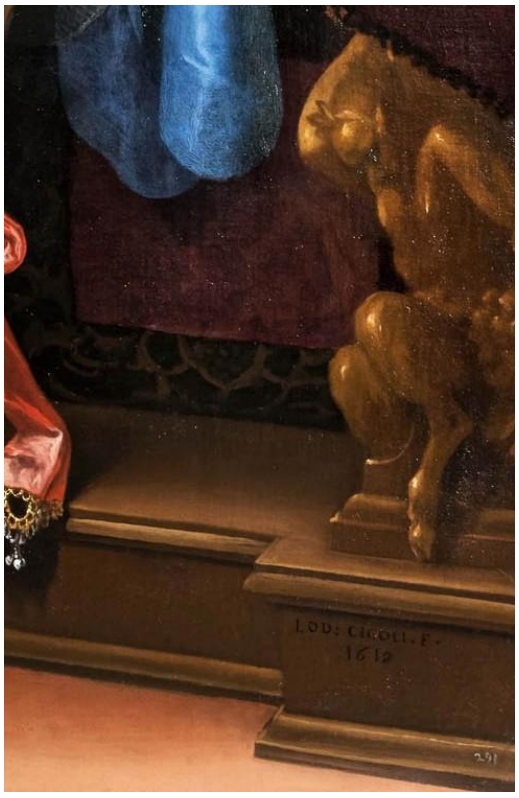


Fig. 5: Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, particolare della firma in basso a destra. Roma, Galleria Borghese

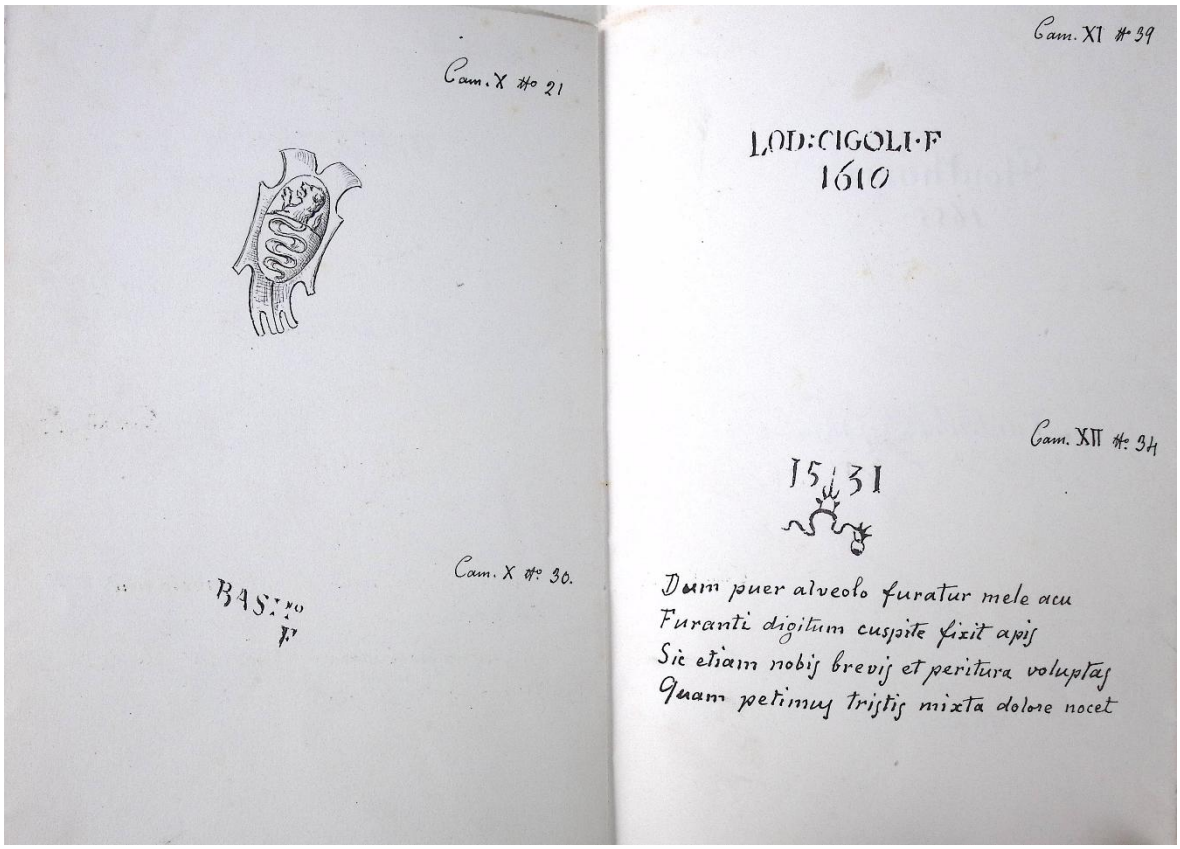


Fig. 6: Giovanni Piancastelli, Esempi tratti da *Marche che si trovano sopra alcuni quadri della Galleria Borghese*. Roma, Archivio della Galleria Borghese, D II/2

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1984
G. AGOSTI, *La perizia dei quadri Borghese documentata nell'Archivio della Galleria. Adolfo Venturi ed altri tra scienza e interessi ministeriali*, in *Arte e politica artistica in Italia agli albori dello Stato unitaro*, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'Arte», XXIII, 1984, pp. 45-72.

BARBERINI 1984
M.G. BARBERINI, *«È nota a tutti la rovina economica che ha colpito il Principe…». 1887-1892: il passaggio allo Stato della Galleria Borghese*, in *Arte e politica artistica in Italia agli albori dello Stato unitaro*, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'Arte», XXIII, 1984, pp. 33-44.

BERTINI CALOSSO 1927
A. BERTINI CALOSSO, *Giovanni Piancastelli*, «Roma», V, 1927, pp. 153-167.

CANTALAMESSA 1893-1894
G. CANTALAMESSA, *Le Gallerie fidecommissarie romane*, «Le Gallerie Nazionali Italiane», I, 1893-1894, pp. 79-101.

CHINI 1926
M. CHINI, *Un pittore francescano. Giovanni Piancastelli*, «L'Avvenire d'Italia», 24 settembre 1926, p. 3.

DELLA PERGOLA 1955-1959
P. DELLA PERGOLA, *La Galleria Borghese. I dipinti*, I-II, Roma 1955-1959.

DELLA PERGOLA 1957
P. DELLA PERGOLA, *Per la storia della Galleria Borghese*, «Critica d'Arte», XX, 1957, pp. 135-142.

DELLA PERGOLA 1959
P. DELLA PERGOLA, *L'inventario del 1592 di Lucrezia d'Este*, «Arte antica e moderna», VII, 1959, pp. 342-351.

DE RINALDIS 1936a
A. DE RINALDIS, *Documenti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma*. I, *Le opere d'arte sequestrate al Cavalier d'Arpino*, «Archivi», s. II, III, 1936, pp. 110-118.

DE RINALDIS 1936b
A. DE RINALDIS, *Documenti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma*. II, *Una inedita nota settecentesca delle opere pittoriche nel palazzo Borghese in Campo Marzio*, «Archivi», s. II, III, 1936, pp. 194-206.

DE RINALDIS 1937
A. DE RINALDIS, *Documenti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma*. III, *Un catalogo della quadreria Borghese nel palazzo a Campo Marzio redatto nel 1760*, «Archivi», s. II, IV, 1937, pp. 218-232.

DE SANTI–DONATI 2001
S. DE SANTI, V. DONATI, *Giovanni Piancastelli artista e collezionista*, Faenza 2001.

DE SANTI–DONATI 2014
S. DE SANTI, V. DONATI, *Il disegno di Giovanni Piancastelli (1845-1926). Nuovi studi e acquisizioni*, Faenza 2014.

DESCRIZIONI E IMPRESSIONI CRITICHE 2016
Descrizioni e impressioni critiche sulla quadreria di Casa Borghese in Roma dagli scritti di Giovanni Piancastelli, a cura di R. Casadio e V. Donati, Faenza 2016.

DONATI 2015
V. DONATI, *Piancastelli, Giovanni*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015 (disponibile on-line: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-piancastelli_(Dizionario-Biografico)/).

FERRARA 1954
L. FERRARA, *La "stanza di Elena e Paride" nella Galleria Borghese*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», III, 1954, pp. 242-256.

GIACOMINI 2025
F. GIACOMINI, *I destini della collezione Borghese. Acquisizioni, allestimenti, dispersioni nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo 2025.

GULLI 2026
C. GULLI, *Le prime acquisizioni per la Galleria Borghese (1891-1912)*, «Journal of the History of Collections», 2026 (in corso di stampa).

HERRMANN FIORE 2004
K. HERRMANN FIORE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, in *Degustazioni d'arte. Enologia mitica, spirituale, simbolica e metafisica nelle collezioni pubbliche di Roma*, catalogo della mostra, a cura di C. Biasini Selvaggi, Roma 2004, pp. 53-57.

LONGHI 1928
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie italiane*. I, *La R. Galleria Borghese*, Roma 1928.

MARIOTTI 1892
F. MARIOTTI, *La legislazione delle Belle Arti*, Roma 1892.

MORELLI 1890
I. LERMOLIEFF [G. MORELLI], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Lipsia 1890 (edizione italiana: G. Morelli [I. Lermolieff], *Della pittura italiana. Studii storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897).

PAPI 2008
F. PAPI, *Adolfo Venturi fra letterati e connaisseurs. La fondazione dell'«Archivio Storico dell'Arte» attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli e Cantalamessa*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, pp. 237-244.

PUDDU 2025
P.L. PUDDU, *L'archivio storico della Galleria Borghese: fonti e documenti per la storia dell'arte*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. V, 17, 2, 2025, pp. 382-410.

RAFFAELLO: LA DEPOSIZIONE 2010
Raffaello: la Deposizione *in Galleria Borghese. Il restauro e studi storico-artistici*, a cura di K. Herrmann Fiore, Milano 2010.

STACCIOLI 1994
S. STACCIOLI, *La Palazzina Pinciana da sede di collezione principesca a museo statale*, in *Galleria Borghese*, a cura di A. Coliva, Roma 1994, pp. 344-359.

VENTURI 1882
A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882.

VENTURI 1893
A. VENTURI, *Il museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

ABSTRACT

Il contributo analizza la figura di Giovanni Piancastelli (1845-1926), primo direttore della Galleria Borghese, la cui attività coincise con la delicata fase di transizione dell'istituzione da collezione principesca a museo pubblico. Pittore, conoscitore ed erudito di formazione positivista, Piancastelli unì alla perizia visiva un rigoroso lavoro archivistico, riorganizzando l'allestimento e lasciando manoscritti e schede che costituiscono ancora oggi una fonte imprescindibile per gli studi. Pur non avendo mai pubblicato sistematicamente le proprie ricerche, il suo operato si tradusse in una 'scrittura silenziosa' della storia dell'arte, attraverso attribuzioni, documentazioni e scelte museografiche che influenzarono generazioni successive. L'articolo intende delinearne metodo, meriti e limiti, proponendo una rivalutazione critica fondata sull'analisi delle carte inedite e delle sue pratiche di direzione e di studio.

This paper examines the figure of Giovanni Piancastelli (1845-1926), the first director of the Galleria Borghese, whose activity coincided with the institution's delicate transition from a princely collection to a public museum. A painter, connoisseur, and scholar shaped by a positivist outlook, Piancastelli combined visual expertise with rigorous archival research, reorganizing the display and leaving behind manuscripts and records that remain an essential resource for scholarship. Although he never systematically published his findings, his work resulted in a 'silent writing' of art history, through attributions, documentation, and museographic choices that influenced subsequent generations. The article seeks to outline his method, merits, and limitations, while proposing a critical reassessment based on the study of his unpublished papers and his practices as both director and scholar.

VENTURI IN BORGHESE

Nel 1890 usciva il primo numero della Collezione Edelweiss, pubblicata per cura della Società Laziale, con sede in Piazza di Spagna, 1 a Roma, dedicata alla Galleria del Campidoglio. Apparsa in italiano e quindi anche inglese, era stata scritta da Adolfo Venturi «of the R. Direction of Fine Arts»[1]. Il volume inaugurava una collana dedicata alla descrizione dei principali musei di Roma: nel medesimo 1890 uscirono, sempre per la penna di Adolfo Venturi, la Galleria Vaticana, la Farnesina e quindi, a tre anni di distanza, la Galleria Borghese. I volumetti, di formato tascabile con un corredo fotografico curato ma essenziale, erano pensati con uno scopo preciso:

> Questo libro, che inizia la serie de' manualetti artistici affidati alla mia direzione, dimostrerà gli intendimenti che i miei cooperatori ed io seguiremo per contribuire alla diffusione della cultura storica dell'arte. Studiarci a dare l'ultima parola della critica, mettere in guardia i visitatori delle gallerie e dei monumenti contro gli errori invalsi e le tradizioni senza fondamento, attirare l'attenzione solo su ciò che ha realmente un valore e fornire ad un tempo gli elementi per la libera discussione sui risultati della critica: tale è lo scopo che ci siamo prefissi, considerando come i visitatori dell'Italia nostra, muniti in generale di guide che danno alle opere d'arte indicazioni generiche, raccolte da fonti differenti e talora opposte nel metodo, non potranno mai ritrarre dall'osservazione dell'antico che impressioni confuse e fuggevoli, che ricordi fallaci[2].

«Manualetti artistici» dunque, pensati per fornire un vademecum scientificamente solido ai visitatori – un pubblico variegato, anche geograficamente, che intercettava strati sociali e interessi diversi rispetto allo sparuto ma battagliero e altrettanto internazionale gruppo degli specialisti –, una sorta di libretto di sala contenente le fondamentali informazioni su tutte le opere in mostra e relativi autori (nome, data, cronologia, descrizione e commento). Alla introduzione sulla storia del museo, breve ma essenziale inquadramento della tipologia della collezione per come si era venuta formando, fa seguito la descrizione sala per sala, tutte le opere elencate secondo il numero d'inventario.

Nel ricostruire attraverso un'analisi filologicamente documentata la storia delle singole opere, si mirava a presentare un racconto delle principali scuole artistiche, dei loro protagonisti e del loro svolgimento. Gli artisti sono presentati con un cenno biografico (nel primo volume questa scelta addirittura è indicizzata)[3]; si mantengono alcune attribuzioni oppure se ne propone di più recenti, laddove mutate, in un lavoro continuo di ridefinizione e precisazione che marca il progredire degli studi e, soprattutto, la differenza dai precedenti contributi. Un ragionamento complessivo, nella maggioranza dei casi articolato, nei casi meno noti e più controversi invece piuttosto scarno, rendeva giustizia della provenienza e dei motivi per cui si era addivenuti a una certa attribuzione. Questa, infatti, costituisce la dorsale lungo cui si sviluppa il lavoro nonché l'elemento su cui testare la garanzia della scientificità (leggi: affidabilità) del libro. È l'attribuzione, infatti, più di ogni altra caratteristica a segnare la differenza con ciò che oggi si definirebbe lo 'stato dell'arte', e l'acribia con cui questa viene discussa dimostra che qui risiede uno dei principali elementi di attenzione, anche a livello metodologico. Alla fine dell'introduzione del volumetto dedicato alla Pinacoteca Vaticana Venturi poteva scrivere che «le attribuzioni delle opere d'arte, meno alcune de' quadri provenienti per acquisto o per dono, sono in generale storicamente provate»[4].

---

[1] VENTURI 1890a. La citazione è tratta dal frontespizio della traduzione inglese del volume pubblicata nel solito anno: VENTURI 1890b.

[2] VENTURI 1890a, p. 11. Per l'uso ancora del termine «manuale» si veda VENTURI 1890c, p. 7. Sul tema di veda DI MACCO 2008. Sulla necessità di ampia divulgazione delle opere inserite in questa collana si veda AGOSTI 1993, p. 118.

[3] VENTURI 1890a, pp. 13-14.

[4] VENTURI 1890d, p. 4.

Si trattava, insomma, di un accumulo di dati verificati sul campo, che da lì a qualche anno, sulla scorta delle moltissime pagine manoscritte dei taccuini, sarebbero andati a comporre, dopo attenta e più organica sistemazione, la complessa architettura della *Storia dell'arte*, l'opera che tenne impegnato l'autore fino alla morte occorsa a Santa Margherita Ligure il 10 giugno del 1941. Questi «manualetti» costituirono dunque le stanze dove prese corpo tale impresa 'maggiore' (che solo in parte riesce a conservare la freschezza di questi testi), la palestra entro cui si esercitarono l'occhio e la penna venturiana. La presa di distanza dai cataloghi e guide museali correnti, che pure venivano pubblicati a ripetizione in quegli anni – segno indubbio di un mercato molto fiorente –, non poteva essere più netta. Questo tipo di letteratura, che presentava un aggiornamento costante su quanto accadeva nel mondo delle gallerie romane, compone una pubblicistica *sui generis*, che non ha eguali in altre parti d'Italia. Basata sulla nobile tradizione odeporica che grande fioritura ebbe nel Settecento italiano (e sulle sue significative premesse seicentesche, vedi Bellori proprio per Roma), con la sua costante oscillazione tra inventario notarile e catalogo 'scientifico'[5], le guide dedicate a singoli musei (ivi compresa la collana Edelweiss) fornivano un vademecum essenziale per orientarsi nelle fitte maglie del collezionismo romano, funzionale anche alla crescente attività di numerosi *art dealers*[6].

Il libro dedicato alla Galleria Borghese (Fig. 1), «la regina delle gallerie»[7], va letto all'interno di questo contesto. L'impianto resta il medesimo, ma il volume, pur restando tascabile, risulta molto più ampio, per un totale di duecentotrenta pagine a fronte di una media di una settantina per le precedenti tre uscite. Come se il patrimonio conservato a Villa Pinciana – non certo inferiore a quello della Pinacoteca Capitolina o Vaticana – avesse richiesto maggiore cura e un maggior grado di dettaglio non tanto perché meno noto, quanto piuttosto perché più suscettibile di discussioni e precisazioni. Il metodo resta lo stesso: la Galleria viene visitata e descritta sala per sala, agli autori maggiori viene premessa una breve notazione biografica con richiamo alle fonti principali, cui segue un riferimento (a volte un vero e proprio elenco) delle opere esposte nella sala, tutte criticamente vagliate. E qui sta la vera novità: il lettore viene cioè messo in grado di capire il perché si è arrivati a formulare quel nome, mantenendolo dalla tradizione precedente, oppure cambiandolo; il processo che porta alla formulazione dell'attribuzione – o all'incertezza e addirittura all'assenza di questa – viene per la prima volta presentato a un pubblico ampio. La fucina della storia dell'arte con i suoi metodi differenti, le sue idiosincrasie, i suoi dubbi entra così dentro l'universo delle guide, ossia quello strumento che non stava nelle mani dei soli specialisti. Una messa a nudo che costituiva di per sé un grande contributo alla definizione della disciplina e del profilo dei suoi esperti.

Come era già successo per il volume dedicato alla Farnesina, in chiusura di prefazione, Venturi dichiara il suo rapporto con la letteratura artistica esistente: «Nel discutere dell'ampia e preziosa raccolta, noi ci siamo attenuti al sistema adottato nelle tre guide precedenti della Galleria del Campidoglio, della Galleria Vaticana e della Farnesina. Abbiamo quindi cercato di soffermarci innanzi alle opere più degne di studio, e di consultare attorno ad esse i più recenti autori, principalmente l'Helbig per le sculture antiche, Crow [*sic*] e Cavalcaselle e Lermolieff per i dipinti. Ma più di tutti ha cooperato al nostro lavoro il direttore della Galleria Borghese, Sig. Giovanni Piancastelli, che vigila sulla Galleria affidata alle sue cure con cuore e intelletto d'artista»[8]. In effetti, a partire dal carteggio superstite, si evince una sorta di passaggio di

[5] FARA–PELLEGRINI 2025.

[6] Ad esempio in *The Picture Galleries of Rome*, pubblicato in inglese e francese, si specificava che gli ambienti del palazzo Borghese «[…] are now occupied as a Hôtel des Ventes and permanent exhibition of fine arts and antiquities, under the direction of the Chevalier Sangiorgi»; i dipinti sono elencati senza numero «while awaiting the new catalogue of the Minister of the Public Instruction» (*THE PICTURE GALLERIES* 1892-1893, pp. 13 e 16). Per altri esempi si veda MICHAELIS 1891; NICITA 2009, pp. 115-117.

[7] VENTURI 1891, p. 440; ULLMANN 1893. Cfr. anche GIACOMINI 2022.

[8] VENTURI 1893a, p. 7; cfr. VENTURI 1890c, pp. 6-7. Sul tema resta fondamentale AGOSTI 1996, in part. pp. 98-110.

consegne per la redazione del catalogo della Galleria tra Piancastelli e Venturi, e una confidenza che diviene collaborazione, quasi a segnare un cambio generazionale: «Mi è doloroso constatare» gli scriveva Piancastelli il 19 luglio del 1891, «di aver di poco progredito nella sua stima ed amicizia da avere ancor bisogno del battistrada per giungere sino a me: andiamo: siete burocratici impenitenti»; poi, passando al tu, «ogni qualvolta vieni, sia per veder me, sia per i tuoi studi, sia per i doveri del tuo ministero, è sempre un regalo che fai all'amico». Già nell'ottobre del 1891 Piancastelli invitava Venturi in visita alla Galleria (aperta solo al primo piano per le mani di coppale date ai mobili del secondo), e il 3 marzo del 1921, a trenta anni di distanza, ormai anziano (ma sempre rigorosamente abbonato a «L'Arte») poteva scrivergli «tanto mi sei caro lo sai per esperienza», lasciando trasparire quell'alta stima che lo portò riconoscerne una certa (esagerata) grandezza: «Io credo che verrà tempo che il XX secolo chiamerassi il secolo di Venturi»[9].

In realtà non so quanto del tutto positivo fosse quel richiamo al «cuore e intelletto d'artista» di Piancastelli. Sebbene Venturi resti figlio di quella generazione che manteneva la distinzione tra 'dilettanti' e 'professori', ossia tra non artisti e artisti-conoscitori, si era pubblicamente esposto, e con parole piuttosto nette, contro l'impiego degli artisti nella veste di conoscitori appunto, ma soprattutto di gestori del patrimonio artistico, specie delle gallerie romane[10]. Resta comunque indubbia la fiducia che Venturi riponeva nel pittore suo conterraneo, il quale proprio per il suo lavoro di inventariazione della galleria Borghese, aveva riscosso il plauso della compagine ministeriale: una fiducia anche nelle doti di conoscitore che rimase immutata sino alla soglia degli anni Venti, se Venturi ricorreva a Piancastelli ancora a queste date per una serie di *expertise*[11].

Che il volume dedicato alla Galleria Borghese fosse più ampio degli altri, e per giunta seguito a stretto giro da un articolo di più ampia divulgazione apparso sulla «Nuova Antologia»[12], è comunque la spia di un diverso atteggiamento dell'autore. Ma rileva anche la data di pubblicazione che lo colloca in un contesto del tutto particolare anche rispetto ai volumi precedenti. Nei tre anni che corrono tra le prime tre uscite (1890) e quella dedicata alla Galleria Borghese (1893), infatti, una serie di avvenimenti, spesso susseguitisi in concatenazione causa-effetto, avevano cambiato decisamente il quadro d'insieme. Intanto, il tracollo finanziario della famiglia Borghese, coinvolta assieme ad altre nelle operazioni di lottizzazione nella città di Roma; quindi, nel 1890, lo spostamento delle opere dal Palazzo di città a Villa Pinciana, che aveva suscitato malumori e soprattutto timori alla 'Minerva'; l'anno successivo (1891) era stata la volta della vendita del ritratto di Cesare Borgia, presunto Raffaello, finito nella collezione

[9] Pisa, Archivio della Scuola Normale Superiore (d'ora in poi Archivio SNS), Fondo Venturi, Carteggio, Giovanni Piancastelli: le citazioni sono tratte dalle formule di saluto di varie lettere (19 luglio 1891; 27 ottobre 1891; 3 marzo 1921). Piancastelli aveva avuto l'incarico di riordinare la galleria nel 1886, alla morte del principe Marcantonio Borghese: DONATI 2015.

[10] VENTURI 1891, pp. 438-439: gli errori nelle attribuzioni «provengono da uno fondamentale che guasta molte artistiche istituzioni, dalla credenza che l'artista sia buon giudice dell'antico»; sulla stessa linea VENTURI 1892. Su questo aspetto si veda anche NICITA 2009, pp. 126-128.

[11] Sull'apprezzamento di Cantalamessa si veda AGOSTI 1984, p. 45. Per il ricorso di Venturi a Piancastelli si consideri, ad esempio, il giudizio elaborato nella lettera del 30 novembre del 1916, quando Piancastelli, con una prosa che ha ancora un sapore lanziano, reagiva a una serie di fotografie che Venturi evidentemente gli aveva mandato per conoscere la sua opinione su alcuni dipinti: «Il Bigari è una natura d'artista ferratissima, ingegno potente, di una fantasia strabigliante, veloce, e improvisatore [*sic*] inarrivabile. Architetto, prospettico sommo decoratore, fiorista, e forte figurista. Dipinge a olio, a fresco, e portentoso nella tempera. Disegna con eleganza. Non è sempre eguale nell'intonazione. Spesso è arioso, delicato, e sovvente [*sic*] è ardito, anzi temerario, con risalti forzati, con contrasti caricati, prepara un piano freddo per mettervi sopra una sincope caldissima. Sempre spiritoso, simpatico, fresco. Ubaldo Gandolfi è più intonato, più caldo, e quasi abusa del rosso ma con forte sapere. È ordinario nei tipi, ma svolge le sue idee con brio, fantasia e novità. Ha dei bianchi meravigliosi, e predilige la macchia, la luce. È più scelto del Bigari, di lui meno strano. Io lo chiamo il Tiepolo di Bologna, come il Solimena è il Tiepolo di Napoli. Molti quadretti del Gandolfi sono stati venduti come dei veri Tiepoli». (Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Giovanni Piancastelli, sub data).

[12] VENTURI 1893b.

Rothschild, che aveva scatenato un vespaio di polemiche, e da qui la pubblicazione dell'articolo di Venturi avente per oggetto proprio le gallerie romane, apparso su «Nuova Antologia» in questo stesso 1891; del 1892, in conseguenza, l'approvazione della legge cosiddetta 'catenaccio', contenente *Provvedimenti sulle gallerie fidecommissarie di Roma*, a cui si associò il lavoro di Giulio Cantalamessa per il riscontro inventariale delle suddette gallerie (il rapporto sulla Borghese reca la data del 15 maggio 1892), che avviene pressoché contestualmente alle valutazioni di Leon Gauchez e Wilhelm Bode su incarico del principe Borghese, nonché alla pubblicazione di un altro articolo di Venturi su «Nuova Antologia» (1892), *Per l'arte*, in cui si insisteva sulla necessità di educare il pubblico italiano alla comprensione dei fatti figurativi, quale premessa di una adeguata tutela.

Questo quadro, reso di per sé molto complesso da vicende patrimoniali e di ben nota difficoltà di rapporto tra sfera pubblica e diritto privato, deve tenere assieme almeno altri due fattori che convergono nella figura di Venturi: quello istituzionale e quello dello studioso-conoscitore. Il primo concerne il ruolo di ispettore da questi assunto dal 1888, quando risulta impiegato presso il Ministero, che lo vide seguire direttamente la gestione delle gallerie fidecommissarie romane, uno dei momenti forse più difficili del suo incarico. Tale ruolo lo poneva in una posizione peculiare rispetto all'esigenza di una mera analisi storico-artistica delle collezioni aristocratiche romane, perché il miglioramento della conoscenza della qualità dei pezzi che componevano la collezione era sì finalizzato a una sua più corretta valutazione, ma anche a impedire che questa come le altre raccolte fidecommissarie lasciassero il territorio nazionale. Proprio nelle *Memorie* Venturi aveva scritto che «i fidecommessi artistici mi dettero molto lavoro per la verifica dei cataloghi che Giulio Cantalamessa andava compilando con descrizioni, fotografie composte di parole e di frasi»[13]. Icastica definizione per indicare un lavoro scrupoloso di identificazione, del tutto essenziale per l'esercizio di tutela, che Cantalamessa compiva con grande scrupolo e unanime apprezzamento. Compito svolto non con «cuore e intelletto d'artista», ma con metodi di studioso: il lavoro della Borghese di Cantalamessa fu infatti pubblicato nelle «Gallerie Nazionali Italiane» nel 1894[14]. La centralità della catalogazione (che partiva dal necessario riscontro inventariale), che trova qui forse la sua espressione più definita, ricorre del resto in tutta l'attività di Venturi. Ne risulta un'attività, di «assetto, ordine nuovo conforme ai progressi degli studi storico-artistici e ai bisogni della cultura» delle «Gallerie d'Arte», come chiaramente espresso ancora nelle *Memorie*[15]. Questo spiega pure l'attenzione per la storia del museo. Attraverso una serrata ricerca archivistico documentaria, che aveva portato alla luce numerose fonti altrimenti mute (proprio come gli inventari), la storia di alcuni tra i musei più importanti della nazione veniva illustrata. Era la prima volta che si istituiva un rapporto diretto tra la storia documentaria del museo e la sua vita nel presente[16].

Il fatto stesso che il volume dedicato alla Borghese del 1893 conservi la connotazione del catalogo, particolarmente evidente nella presenza delle misure delle opere e nell'attenzione al loro stato conservativo, pur restando fermamente ancorato all'interno del genere 'guida',

[13] VENTURI 1911, p. 114. Frase ripetuta nella commemorazione di Cantalamessa: VENTURI 1925, riportato e discusso in AGOSTI 1992, p. 83 e DI MACCO 2008, p. 223.

[14] CANTALAMESSA–VENTURI 1894, pp. 79-80; VENTURI 1891. È questa la relazione riassuntiva del suo riscontro degli elenchi delle collezioni, citata anche in AGOSTI 1984, p. 45. Varie testimonianze dirette del suo lavoro sulle gallerie si trovano fra le carte Venturi, in particolare nelle lettere del 21 gennaio 1892 e dell'agosto del 1894 (quest'ultima contiene un manoscritto suo con annotazioni relative alla Galleria Rospigliosi): Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Giulio Cantalamessa. Cantalamessa fu direttore della Borghese dal 1906 al 1924: sul suo rapporto con Venturi si veda in particolare AGOSTI 1992 e PAPI 2008; sul suo fitto lavoro di annotazione al catalogo venturiano si rimanda a PAPETTI 2006, PAPETTI 2007 e PAPETTI 2010.

[15] VENTURI 1911, pp. 116-117, 119. Sul problema delle gallerie fidecommissarie romane, in una bibliografia cresciuta negli anni, si rimanda agli studi fondanti di Agosti (AGOSTI 1993) e, in particolare per la Borghese, BARBERINI 1984. Più in generale si veda NICITA 2009, in part. pp. 111-176 e CAVICCHIOLI 2018.

[16] VENTURI 1891.

dimostra come la volontà divulgativa coesistesse con i principi scientifici a cui Venturi non intendeva abdicare[17]. Tutto ciò rimonta senza dubbio alla cruciale esperienza modenese, di poco precedente, e al lavoro che per quella Galleria era stato svolto da Ferdinando Castellani Tarabini[18]: tuttavia Venturi, alla conoscenza storico-documentaria, aggiungeva un nuovo livello, quello del conoscitore.

Era, infatti, sul tema delle attribuzioni delle opere, e in particolare della quadreria, che, nel caso della Borghese, si giocava la partita più interessante. I maggiori conoscitori europei erano passati da quelle sale lasciando pesanti tracce che non potevano essere eluse nella redazione del catalogo. Soprattutto le pubblicazioni di Giovanni Morelli, col quale Venturi teneva un rapporto di rispetto ma non di sudditanza, e spesso anzi di aperto conflitto, rendeva il campo attributivo un agone in cui tornare a sfidarsi apertamente. La Galleria Borghese aveva infatti occupato una posizione di rilievo nella celebre pubblicazione di Morelli, espressamente dedicata alle gallerie romane; tanto più che il volume di Venturi (1893) cadeva proprio tra l'edizione tedesca del volume di Morelli (per Brockhaus nel 1890), e la successiva italiana (per Treves nel 1897), che riprendeva, aggiornandoli, gli articoli usciti tra 1874 e 1876 sulla «Zeitschrift für Bildende Kunst»[19]. Era inevitabile che Venturi fosse costretto a misurarsi con l'illustre conoscitore, molto più di quanto non fosse costretto a misurarsi con le *disiecta membra* della Borghese sparse nelle pubblicazioni di altri autori, come i pur citati Crowe e Cavalcaselle.

Venturi affronta tutte le opere, anche le meno note e quelle di qualità inferiore, ma allo stesso tempo non disdegnava di mettere in prima linea una serie di capolavori, tali da rendere riconoscibile e fissare nella memoria collettiva l'identità del museo (una scelta che tiene ancora oggi). Il corredo fotografico del libro dedicato alla Galleria Borghese, infatti, presenta la *Paolina* (Fig. 2), l'*Apollo e Dafne* di Bernini, il *Satiro danzante*, la *Caccia di Diana* di Domenichino, il *Santo Stefano* di Francesco Francia, l'*Amor sacro e l'Amor profano* e la *Venere che benda amore* di Tiziano, la *Maga Circe* di Dosso Dossi, la *Danae* di Correggio, la *Madonna col Bambino e angeli* di Botticelli, la *Deposizione* di Raffaello e il *Ritratto di uomo* di Antonello da Messina. In questi anni si avvia la costruzione di una *facies* museale che intende parlare immediatamente al visitatore proponendo equazioni tra capolavori e collezioni, contenuto e contenitore, per fissare un'immagine immediata (e che diverrà stereotipa) di ciò che quella determinata galleria poteva offrire.

Fatto salvo il lavoro bibliografico e documentario, cioè di verifica delle fonti esistenti, relativa alla storia del museo e alla biografia degli artisti, sono comunque le descrizioni a divenire il vero tracciante attorno a cui si costruisce lo studio venturiano, nonché la parte più rilevante e viva del suo contributo sulla Galleria Borghese, in modo che appare ben più marcato rispetto agli altri volumi della collana Edelweiss. Le descrizioni dei dipinti hanno tutte il carattere di presa diretta, quella traccia che resta particolarmente visibile nei taccuini (quelli superstiti tutti verosimilmente di datazione successiva). È infatti qui che si sente più forte il richiamo al lavoro dei conoscitori che lo avevano preceduto e con i quali si gioca un costante confronto, che è anche metodologico. Senza dimenticare una tradizione erudita ormai sedimentata nella metodologia storico-artistica italiana che, a partire dall'erudizione seicentesca, via Lanzi, giungeva sino a Cavalcaselle. La riproduzione delle firme, laddove presenti nei dipinti, espediente non presente invece nei primi tre volumi della collana Edelweiss, poggia su questa tradizione illustre ed era funzionale a rendere visibile al lettore la prova certa del nome dell'artista. Ciò accresce la sensazione che uno degli obiettivi primari del lavoro di Venturi fosse proprio quello di riflettere sulle attribuzioni, dato che rispetto alle altre, la Borghese offriva un campo non tanto più ampio, quanto più aperto. Discutendo della formazione delle collezioni

[17] Un esempio, i tondi dell'Albani: «Il restauro ha tolto ai quadri l'alabastrina levigatezza delle tele dell'Albani, ma ancora sotto al velo bituminoso traspaiono le eleganze leziosette del pittore degli Amorini» (VENTURI 1893a, p. 52).
[18] CASTELLANI TARABINI 1854; *GLI ANNI MODENESI DI ADOLFO VENTURI* 1994; GASPAROTTO 2014.
[19] MORELLI 1890; MORELLI 1897. Si rimanda all'intervento di Donata Levi tenuto in occasione delle giornate di studio su *Gli storici dell'arte alla Galleria Borghese (1888-1938)*, Palermo, Palazzo Butera, 28-29 marzo 2025.

romane nell'articolo apparso su «Nuova Antologia», infatti, Venturi lasciava emergere una serie problemi attributivi che innervavano proprio la Galleria Borghese, e il conoscitore preso di mira era Giovanni Morelli[20].

Basta scorrere le varie voci della guida borghesiana Edelweiss per rendersi conto di come il testo restituisca un lavoro condotto sul campo, che si fondava su una concreta volontà di registrazione, che nel momento descrittivo sapeva fondere conoscenza e divulgazione. La figura del conoscitore si sovrappone a quella del funzionario e i due piani si compenetrano. Non si andrà lontano dall'immaginare lunghe sessioni di studio in galleria, sia pur dovute – proprio come scriveva Piancastelli – anche ai doveri istituzionali, che precipitano poi nel testo pubblicato.

Molto più legato alla bibliografia precedente per quanto concerne la statuaria antica, anche per ovvie ragioni di competenza, Venturi si libera al momento di studiare le opere d'arte moderne; imposta le singole voci come descrizione dell'opera e offre al lettore il processo attraverso cui si è arrivati ad associare un nome ad una cosa. La descrizione rende cioè ragione dell'attribuzione. Il discorso si articola su tre casistiche-livelli differenti. Il primo si verifica di fronte a opere di indiscutibile paternità: il *Bagno di Diana* di Domenichino è un «idillio per la giocondità giovanile che allieta le tonde testine bene acconciate delle ninfe», per «la purezza delle figure che spiccano sul verde della bruna boscaglia»: «E sembra una scena di genere, il giuoco popolare del tiro alle colombe eseguito da uno stuolo di fanciulle bagnanti»; quindi il cane, le fanciulle «intente, sorprese, ammiratrici», l'animazione «grande». Insomma, una descrizione dell'immagine che ne cattura le qualità, ma non artistiche, esaurendosi sulla sua epidermide, per restituire quelle sensazioni di gioia e spensieratezza evocate dall'osservazione del dipinto[21]. Di fatto è ancora un tipo di rapporto si direbbe ecfrastico, che stentava ancora a rapportarsi in maniera equilibrata con il corredo fotografico, e quindi a liberarsi da un processo descrittivo 'minimo' in parte assolto proprio dalla presenza della fotografia.

Un secondo livello invece si presenta quando le attribuzioni non sono sicure. Il vacillare della certezza produce un affinamento e relativa messa a nudo degli strumenti utilizzati per l'identificazione dell'opera: nella *Sacra conversazione* di scuola veneta, oggi riferita a Palma il Vecchio, Venturi scrive:

> […] è un'opera che tiene qualche carattere del Palma, alcuno del Lotto, e non è né dell'uno, né dell'altro. Fu eseguito probabilmente intorno al 1510 da un condiscepolo dei due artisti. La pianta di arancie che s'innalza dietro il capo della Vergine farebbe pensare, pel ricorrere continuo di questo motivo nei quadri veronesi del tempo, che l'autore fosse veronese. La figura della Vergine e delle due sante provengono da uno stesso modello, la mossa del putto è vivace, caratteristiche sono le figure dei due coniugi committenti, accurato lo studio del costume della donna. Il pavimento è sparso di foglie di rosa. È notevole caratteristica di colorito il turchino chiaro brillante delle maniche di una santa, uguale a quello delle creste delle montagne del fondo; caratteristica è pure la diligenza nel paesaggio, ov'è la riproduzione diligente di particolarità del vero[22].

E ci sono casi in cui Venturi appare morelliano, convintamente morelliano, dimostrando agio nell'uso della strumentazione critica codificata da Giovanni Morelli: il ritratto muliebre di Palma il Vecchio, pittura non ritenuta particolarmente riuscita, viene descritta così: «[…] il naso è ritorto, mal disegnato il taglio alto delle narici; le arcate delle sopracciglia non hanno il loro giusto sviluppo; la bocca piccolina non s'adatta alla testa. Il collo invece e il largo piano del petto sono disegnati con palmesca larghezza»[23]. Ma su questo costruisce il suo percorso d'analisi: la *Lucrezia*

[20] VENTURI 1891, p. 428.
[21] VENTURI 1893a, p. 60.
[22] Ivi, p. 89.
[23] VENTURI 1893a, p. 73. Come «l'indice della mano appuntato e lungo fuor d'ogni misura» del Garofalo, suo inequivocabile tratto distintivo: VENTURI 1891, p. 429 (peraltro usato per contestare attribuzioni morelliane tra Ortolano e Garofalo). Sul problema della descrizione in Venturi e sulle sue varie tipologie, si veda LEVI–TUCKER

di Bronzino «è una delle prime opere del maestro, dura, tagliente ne' contorni, ma diligentissima. Il colore sembra anche di maggiore aridità per l'ossidazione delle trecce della figura disposte come cimiero di un baldacchino intorno alla fronte»[24]; il *Ritratto muliebre* assegnato alla scuola del Veronese, e non, come comunemente creduto, al maestro, «anche per la indecisione dell'effetto luminoso, per le carni peste e deboli»[25]; oppure nel *Sant'Antonio da Padova che predica ai pesci*, da lui riferito a Veronese: «Il sole al tramonto illumina le teste degli ascoltatori del santo, ne indora i turbanti, fa rosseggiare la riva, e dà intensità verde alle acque del mare. Il Santo sulla rupe sembra muoversi a [*sic*] danza, e spicca sul cielo sparso di nubi a strisce, con strappi di verde» e, dopo una citazione dal Ridolfi, riprende l'autonomia di giudizio e marca la distanza, osservando: «Il Morelli ascrisse il quadro allo Zelotti, che non ebbe mai, a nostro parere, la vivacità e la freschezza del suo maestro, quale si rivela in quest'opera. La tela ha avuto un'aggiunta in alto, così che ha perduto le sue naturali proporzioni»[26].

Il terzo, e forse più significativo livello, si incontra quando le opere non rientrano nei parametri qualitativi venturiani, generando giudizi pesantemente negativi. Un aspetto questo di grande importanza, dato che proprio la caratteristica inventariale del «manualetto» di Venturi non consentiva di operare scelte, ma richiedeva un'analisi completa della collezione. Così sferzanti risultano a volte giudizi, che confermano la volontà di guidare il visitatore anche nella costruzione di parametri di qualità, inesorabilmente soggetti al volgere delle stagioni critiche. Prendiamo il caso dell'*Adorazione dei pastori* attribuita oggi a Iacopo del Tedesco (Fig. 3): «È un dipinto sgraziato di un artista di campagna o di un macinatore di colori. Non ha disegno, non ha conoscenza della forma e delle leggi di prospettiva», in cui si poteva evidenziare la «bocca storta di san Giuseppe», le «mani senz'ossa della Vergine», così come le mani del pastore «tagliate diritte come quelle di marionette»: «vi è qualche riverbero della grand'arte fiorentina» e pure vi è stato «chi guardò quest'opera alla lontana, molto di lontano, e l'ascrisse al Pollaiuolo!» (nuova stoccata a Morelli)[27].

Se questo è un giudizio qualitativo (negativo) all'interno di un ambito cronologico in cui Venturi si sentiva a suo agio (il Quattro e Cinquecento), nel caso del Seicento, ma soprattutto dei pittori manieristi interviene un insormontabile ostacolo di gusto: del *Ritratto muliebre* del Bronzino, pittore non particolarmente amato, specie a queste date, come tutti i manieristi del resto, vale la pena di riportare la descrizione integrale: «è dilavato, privo di colore, biaccoso; tuttavia è del Bronzino, simile ad altri suoi, aventi l'effetto di tempere, sodo di carattere»[28]. Venturi non risparmia espressioni piuttosto dirette come «grossolano», «rozzissimo», giudizi a volte netti, in particolare su quelle fasi della storia artistica nazionale che non godevano di fortuna nel suo orizzonte critico: la descrizione di un capolavoro come l'*Enea che fugge l'incendio di Troia* di Barocci, che nella sua *Storia dell'arte* diverrà direttamente un «cartoccio barocco», viene così conclusa: «La ricerca di colori inusitati, di effetti nuovi, spingeva l'arte sempre più in basso, e quantunque il Barocci si mostrasse ingegnoso ed abile, appare falso nei toni, falso nelle forme raggirate, ricurve, aggrovigliate»[29].

Il museo diviene dunque il teatro perfetto in cui affinare l'occhio ma anche, e forse soprattutto, la tastiera linguistica. Nel mettere allo scoperto, di fronte agli occhi del lettore, il processo che conduceva a formulare quel nome oppure alla sospensione del giudizio, Venturi poneva al centro la descrizione dell'opera non come fine a sé stessa ma quale strumento essenziale del procedimento di ricerca. Non si capirebbero altrimenti i costanti richiami alla

2008, pp. 211-218. Consistente oggi la letteratura su Morelli e il suo metodo: si veda in particolare *GIOVANNI MORELLI* 1993; *GIOVANNI MORELLI* 2020.

[24] VENTURI 1893a, p. 73.

[25] Ivi, p. 80.

[26] Ivi, p. 85.

[27] Ivi, p. 171.

[28] Ivi, p. 74.

[29] Ivi, p. 69; VENTURI 1934, p. 922. Sul tema si veda ZUCCARI 2008.

materialità delle opere, al loro stato conservativo, alle vernici ingiallite o rimosse, alle velature, alle ridipinture, che documentano la volontà di porre il visitatore davanti all'oggetto e di educarlo alla visione, attraverso un percorso di lettura guidato dai movimenti dell'occhio e connesse reazioni[30]. Il prodotto che ne esce diventa dunque una tanto interessante quanto originale commistione tra catalogo, guida e manuale di storia dell'arte. Si trattava di dare visibilità a quel lavoro di riordinamento delle gallerie italiane, che a partire dagli anni Ottanta aveva visto un impegno continuo di Venturi, e che era quindi confluito nella direzione della Galleria Nazionale di Roma, inaugurata nel 1895 e di cui Venturi assumerà ufficialmente la direzione nel 1898[31].

La complessa vicenda della valutazione delle opere d'arte conservate nella collezione Borghese arriva a valle di questa pubblicazione e ne risulta intimamente collegato. Proprio nel 1893 Giovanni Piancastelli aveva valutato le opere d'arte conservate in quella collezione[32]. Venturi, in quanto «perito pel Ministero», si trovò a lavorare fianco a fianco con Piancastelli «perito per Casa Borghese» per stilare una nuova valutazione dei dipinti e delle sculture (eccezion fatta per quelle antiche) secondo un incarico che lo vide impegnato tra la fine del 1895 e il gennaio 1896[33]. La necessità di giungere a una attribuzione il più possibile definita aveva un chiaro ruolo in rapporto alla valutazione dell'opera: il versante della ricerca scientifica, concretata nella pubblicazione del 1893, si andava così a intrecciare inestricabilmente con l'attività di valutazione delle opere (Fig. 4). La valutazione di Piancastelli, per i dipinti, era stata chiusa l'11 gennaio 1893 e veniva a valle di quelle di Leone Gauchez di Parigi, del maggio 1891 e maggio 1892, e quindi di quella ben altrimenti autorevole di Bode del novembre di quello stesso anno: la differenza delle varie valutazioni è già stata studiata nel dettaglio e la documentazione relativa pubblicata[34]. A distanza di tre anni appunto, siamo nel 1896, Venturi e Piancastelli tornano alla valutazione, quando il libro di Venturi aveva già posto in discussione il valore di alcuni dipinti e ridisegnato un rapporto di scala generale interno alla collezione. Per quanto concerne le sculture non risulta particolare discrasia tra i due periti; c'è invece per quanto concerne le pitture che erano state valutate, come riporta un registro comparativo in cui le valutazioni, dal Gauchez del 1891 al Venturi del 1896, vengono utilmente raffrontate in un'unica tabella. Tuttavia Piancastelli, nella nuova valutazione del 1896, si allinea perfettamente a Venturi. Tra perito e direttore si dovette innescare una specie di gioco delle parti con Venturi che valuta esattamente un milione e mezzo in meno rispetto a Piancastelli la quadreria (5.797.250 contro 7.297.250)[35]. Una nota posta sulla prima pagina del registro specifica che Piancastelli si era «rimesso alla stima Bode», per il valore dei tre dipinti principali, ossia il Correggio, il Tiziano e il Raffaello ciò che aveva impedito di allineare le loro cifre. Proprio su questi tre capolavori viene fuori infatti la distinzione maggiore: «Spiega la differenza che il Venturi per interesse del Ministero abbia tenuto bassi i

[30] L'*Apollo e Dafne* di Dosso, per fare un esempio, viene descritto così: «[…] la vernice aranciata vela il colorito delle carni, che fresco appare nella parte del torso, donde la vernice fu tolta; e dà opacità alla tinta luminosa del manto verde di Apollo, che stacca sul fondo con alberi autunnali e con fronde gialliccie, e sul piano erboso disseccato» (VENTURI 1893a, p. 17).

[31] NICITA 2009, pp. 125-168.

[32] Roma, Archivio della Galleria Borghese, (d'ora in poi AGB), C1,f2 (PIANCASTELLI, *Stima della Galleria Borghese*); cfr. anche la valutazione dei mobili: ivi, C1, f1 (GRILLI, *Stima dei mobili esistenti al 1° piano al Museo di Villa Borghese*). Il processo di valutazione è stato attentamente studiato in AGOSTI 1984.

[33] AGB, C1, f3, *Decembre 1896. Museo e Galleria Borghese. Stime redatte tanto dai periti del Ministero che dai periti di casa Borghese per trattative di vendita*. Per i «marmi antichi» il perito era Giulio de Petra «Direttore del Museo di Napoli» e Scipione Tadolini; invece il perito di parte Borghese era Giuseppe Giacomini. Venturi e Piancastelli sono sui «Marmi del Rinascimento» e sulla «Galleria di Pittura»; cfr. anche ulteriore documentazione in AGB, C1, f14.

[34] AGOSTI 1984. Cfr. in particolare AGB, C1, f10, *Galleria Borghese. Riassunto di tutte le stime dei quadri fatte da vari periti in tempi diversi*. Si veda anche la lettera di Piancastelli del 23 marzo 1899 diretta al principe Borghese con il riassunto delle varie stime che passano dagli oltre 11 milioni di Gauchez, ai poco più di sette di Bode alle ultime sue e di Venturi (per poco più di sette e cinque milioni): AGB, C1, f14.

[35] AGB, C1, f4, *Stima dei quadri componenti la Galleria Borghese redatta dal Perito Comm. Adolfo Venturi per conto del Ministero, e dal perito cav. Giovanni Piancastelli Direttore della stessa Galleria, per conto della Ecc.ma Casa Borghese*.

prezzi dei tre grandi quadri di Raffaello, Tiziano e Correggio, mentre il Piancastelli per questi tre capolavori si rimise alla stima Bode. Infatti il Bode ebbe a dichiarare a voce, che la Danae al prezzo della sua stima stava bene a Berlino ove si conserva il pendant. E più tardi confermò per lettera che la sua stima era coscienziosa e redatta con criterio basso. Altro esempio: V.E. non deve ignorare l'offerta Rodschild [*sic*] di lire 4.000.000 per solo Amor sacro e Profano. Leone Gauchez, forse a giorno di tale offerta, lo stimò lire 4.500.000. Il Bode lo calò a 2.500.000 ed il Venturi a solo lire 2.000.000»[36].

Invece, per tutte le altre voci i due periti lavorano completamente all'unisono con valutazioni, dipinto per dipinto, ora perfettamente allineate, dato che Piancastelli aveva rivisto le sue su quelle del collega[37]. In generale, rispetto alla precedente valutazione di Piancastelli le cifre sono più basse, non solo quelle dei tre capolavori: la *Madonna* di Botticelli dimezzata (da duecentocinquanta a centoventicinquemila), addirittura portata a un quarto del suo valore la *Caccia di Diana* del Domenichino (cinquantamila), trentacinquemila lire in meno la *Circe* di Dosso, da cinquecentomila a trecentomila *Le tre Grazie* di Tiziano, da centomila a cinquantamila il *Santo Stefano* del Francia, da cinquantamila a venticinquemila la *Madonna col Bambino* di Andrea del Sarto, da centomila a settantamila la *Deposizione* dell'Ortolano, da sessantamila a venticinquemila il *Presepio* di Lorenzo di Credi e così via. Un ribasso che tendenzialmente coinvolge in specie le cifre più alte, e che non riguarda solo il Seicento (il *David* di Caravaggio passa da mille a millecinquecento, i Rubens e i Van Dyck – attribuzioni venturiane non sempre confermate – si confermano piuttosto alti, con poche oscillazioni, approssimativamente tra venti e trentacinquemila), sebbene con qualche eccezione (il *San Girolamo che scrive*, riferito allo Spagnoletto – ovviamente Caravaggio –, passa dalle quindicimila lire di Piancastelli alle cinquemila, la *Sibilla* del Domenichino da quindicimila a cinquemila).

Tuttavia il vero metro di riferimento era Bode, in contatto con Venturi dagli anni modenesi, e nel segno di una crescente confidenza, tanto che gli aveva potuto scrivere, con grande lucidità, a valle del suo nuovo impiego presso il ministero[38]. Nel loro fitto scambio epistolare, che si concentra tra la fine del diciannovesimo e i primi del ventesimo secolo, si trovano i commenti sugli antiquari e i prezzi delle opere, scambi di opinioni su possibili acquisti e valutazioni[39]. Ed è forse per questo che la presenza di Bode nella perizia borghesiana aveva inquietato non poco Venturi, che l'aveva letta come un possibile inserimento dei musei di Berlino nell'acquisto delle opere. Ciò aveva rischiato di far accadere un vero incidente diplomatico. Il 5 luglio del 1892, Venturi aveva scritto al «caro amico» Bode, che «quantunque io non abbia speranza che questa mia ti giunga per ora, pure ti scrivo per dirti che della vendita della galleria Borghese, fin che dureranno le leggi in vigore, non si può assolutamente discorrere. Tu mi chiedevi, se il governo fosse stato contento che tu venissi ad apprezzare quella galleria; e ti fu risposto ufficialmente che eri padrone di fare quanto ti fosse piaciuto»[40]. Gli eventi erano però precipitati nel corso del mese, ed evidentemente serpeggiava in ambito ministeriale il timore

[36] AGB, C1, f14; AGOSTI 1984, p. 69.

[37] AGB, C1, f8, *Quadri della Galleria Borghese. Stima del Cav. Giovanni Piancastelli Direttore*.

[38] Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Wilhelm von Bode, la lettera da Berlino del 3 febbraio 1888: «Però non ho saputo cosa dire al cambiamento che lei sta facendo. Se lei trova a Roma un ministro o un capo intelligente e con energia allora sta bene: sarà contento lei e saremo contenti tutti che s'interessano degli affari dell'arte in Italia. Però se mi rammento che figura triste il nostro povero Cavalcaselle fu, e se mi rammento quanto lei ha fatto per la storia dell'arte italiana negli ultimi 5 o 6 anni per suoi studi negli archivi di Modena, Ferrara ecc., allora mi domando, se il Ministro non avrebbe fatto meglio di offrirle la Direzione della Galleria di Firenze o del Museo Nazionale di questa città!».

[39] Ad esempio, la lettera di Bode del 27 luglio, del 23 ottobre 1892 e del 27 maggio 1897: Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Wilhelm von Bode.

[40] Berlino, Staatliche Museen, Zentralarchiv, Nachlass Wilhelm von Bode: Adolfo Venturi, *sub data*. Già con la lettera del 22 gennaio 1892 (ivi), Venturi aveva avvertito che il Ministero gli aveva scritto «circa all'invio della stima della Galleria Borghese», ma «pel dubbio che la lettera siasi perduta» aveva fatto scrivere di nuovo (forse in questa lettera si trova l'attestazione di totale libertà per Bode). Ringrazio sentitamente Neville Rowley per l'aiuto fornito.

della presenza di Bode quale attore sulla scena, per giunta convocato dal principe Borghese, timore in parte giustificato dalla spregiudicatezza con cui il medesimo Bode aveva appunto dimostrato sapersi muovere sul mercato artistico italiano. Quest'ultimo si era visto così costretto a inviare a Venturi una lettera chiarificatrice delle sue intenzioni, a tratti anche molto dura, il 27 luglio del 1892:

> Quanto alla mia domanda riguardo la stima della Galleria Borghese pare, che tu o pure il Ministro non abbia capito la domanda del nostro Ministro: ho accettato la domanda del Principe Borghese, di fare una stima della Galleria, solamente nella speranza di [poter essere?] utile al Governo italiano, facendo una stima giusta che darebbe a voi una base per trattare l'acquisto colla famiglia Borghese. Questa è stata pure l'idea del nostro Ministro, e lui nella risposta del tuo Ministro ha creduto che il vostro governo accettò codesta mia stima come un favore. Invece la tua interpretazione della lettera del ministro Villari è, che io sono padrone di fare quanto mi fosse piaciuto! Mi duole questa risposta e mi fa molta pena! Sarò costretto – se veramente corrisponde all'opinione del tuo ministro – di communicare [*sic*] la tua lettera al mio ministro e all'ambasciatore a Roma: non abbiamo l'intenzione di fare gli affari della famiglia Borghese; se l'Italia non vuole la cortesia nostra, sta bene![41]

Tanto che Venturi si affrettava a chiarire la sua posizione e quella del Ministero. Il 18 agosto tornava infatti sul tema:

> Per quanto riguarda la galleria Borghese, credo che tu hai male interpretato le mie parole. Tu sei un buon amico nostro e non potrai che recarci utilità con l'opera tua. Quando ti scrissi, pensavo che il governo era più che mai deciso di tener fermo e di non addivenire a trattative di sorta. La tua proposta, o meglio quanto tu chiedevi per delicato riguardo verso di noi, non era allora, per le condizioni del momento molto tese, interamente apprezzabile. Ora però che le condizioni sono migliorate alquanto, non si potrebbe che apprezzare al suo giusto valore. Per parte mia te ne sarò riconoscente sempre[42].

E questa riconoscenza si spiega con l'effettiva vicinanza della prezzatura di Venturi a quella di Bode. La questione della stima, proprio per la situazione poco chiara delle gallerie fidecommissarie, restava infatti un terreno molto sdrucciolo. Se Piancastelli, nella valutazione del 1893, aveva fatto vacillare molte delle cifre del conoscitore tedesco, talora alzando talora abbassando, era stato Venturi a cercare una via intermedia tra la valutazione del primo e quella di Piancastelli (Gauchez, anche per Venturi, non era da prendere in considerazione in quanto non competente). Sintomatico proprio il caso della *Sibilla* del Domenichino, ricondotta da Venturi a cinquemila lire, di più rispetto alle tremila di Bode, ma un terzo rispetto alla valutazione di Piancastelli. Venturi conosceva la stima fatta da Bode e procedeva ad allinearsi alla *connoisseurship* internazionale, anche se con precisi distinguo[43]. Le differenze sono tutto sommato poche, ma sensibili: tra queste, significativa anche per la riscoperta operata da Bernard Berenson (i suoi articoli e la monografia cadono nel 1895, mentre del 1892 anche un'importante prima segnalazione del Cantalamessa[44]), la stima del *Ritratto d'uomo incognito* di Lorenzo Lotto, che

[41] Pisa, Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Wilhelm von Bode, *sub data*. Per l'intervento del ministro Villari, a cui fa riferimento Bode, e per il contesto in cui si produsse la perizia di Bode si veda AGOSTI 1984.
[42] Berlino, Staatliche Museen, Zentralarchiv, Nachlass Wilhelm von Bode: Adolfo Venturi, *sub data*.
[43] «Ti prego di dirmi, se volete avere una copia della mia stima della Galleria Borghese; sarà forse utile per la vostra trattativa con la famiglia. Hai avuto l'accesso all'archivio della famiglia Borghese, per mezzo dell'avv. Giovannetti?» (Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Wilhelm von Bode, lettera del 23 ottobre 1892). Lettere che confermano la correttezza e la trasparenza del comportamento di Bode; cfr. anche quella del 6 gennaio 1893 in cui Bode dice di non aver avuto conferma della ricezione che aveva inviato al ministro (conferma che arriva ante 12 febbraio 1893, quando l'accuserà sempre per lettera a Venturi).
[44] PAPETTI 2007, p. 273.

Venturi fa alzare sino a cinquantamila lire rispetto alle ventimila di Bode e alle quarantamila di Piancastelli (come di diecimila, da cinquanta a sessanta si alza anche il ritratto di Antonello da Messina); o l'incremento, per certi versi sorprendente, di alcuni fiamminghi come le cinquemila dell'*Operazione chirurgica* di Gerrit Lundens, raddoppiate rispetto a Piancastelli e decuplicate rispetto alle cinquecento di Bode. Il che solo in parte può essere spiegato con la presenza della firma dell'artista. Sarà certo stata un'operazione tesa alla riduzione del valore per favorire l'acquisto da parte del Ministero, poi finalizzata solo nel 1902, ma in Venturi giocava senz'altro la necessità di una più ampia messa in gioco dei rapporti valoriali tra maestri e scuole, anche rispetto a una considerazione complessiva delle collezioni italiane (per cui ciò che era meno rappresentato poteva assumere un valore maggiore). Bode aveva effettivamente fatto una stima neutra, non certo a vantaggio della famiglia, come era invece la prima di Piancastelli e ciò risulta interessante nella prospettiva di una valutazione complessiva del suo ruolo sul mercato artistico.

Si era ormai a quasi dieci anni dalla pubblicazione della guida Edelweiss dedicata alla galleria Borghese. Le vicende, gestionali, culturali e politiche, avevano e avrebbero avuto un loro seguito e un loro sviluppo. Restava, invece, la guida venturiana del 1893 con cui abbiamo aperto questo articolo, un libro che, per concludere, aveva finito per diventare un vero e proprio modello, in particolare su tre piani specifici. Un primo che concerne il genere, ossia come rinnovamento della guida museale. Al di là della conoscenza personale e del legame con Modena, non è certo un caso che Giulio Cantalamessa avesse fatto ricorso a Venturi anche per la scrittura di una guida della Galleria Estense proprio negli anni a ridosso delle uscite della collezione Edelweiss[45]. Un secondo tocca invece la divulgazione e quindi i pubblici dei musei e delle collezioni. Dalle pubblicazioni dedicate alle gallerie romane, e in particolare alla Galleria Borghese, apparse nei due decenni successivi al 1893, è possibile capire quanto l'impianto venturiano fosse penetrato in profondità in articoli e libri che guardavano anche a un pubblico non strettamente specialistico[46]. Stanislao Fraschetti, che nel 1900 aveva licenziato la sua monografia su Bernini, aveva pubblicato proprio in questo stesso anno un lungo articolo sulla «Rivista d'Italia» dedicato alla Galleria Borghese che sin dal titolo, *La casa dell'arte*, risultava un chiaro omaggio al lavoro di Venturi (definito «geniale divoto delle cose belle») del 1893. In questo contributo le esigenze di pur alta divulgazione – vedi soprattutto il continuo tentativo di evocazione poetica attraverso le suggestive descrizioni degli ambienti, dal sapore dannunziano – non abdica all'attenta analisi delle opere, a partire dal vaglio critico che Venturi aveva compiuto delle attribuzioni di Morelli: «l'amorosa cura e la rara competenza del quale [Venturi] valsero in parte a confermare e in parte a modificare le attribuzioni fatte dal suo antecessore»[47].

Se questo articolo di Fraschetti offre una chiara indicazione degli effetti del lavoro di Venturi, la monografia che Arturo Jahn Rusconi dedicò alla Galleria Borghese nel 1906, ormai finalmente acquisita dallo Stato, porta a sublimazione questa duplicità di livello di lettura. È vero che larga parte dell'introduzione si perde nella descrizione dell'«accordo misterioso regola e regge la magnifica villa», della «forza suggestiva delle cose fatali», dei «tramonti splendidi, accesi di porpora e di fuoco», delle «cime eccelse dei verdi pini», dei «quieti meriggi» e «teneri mattini» che «risvegliano voci di giovinezza fra rami spessi, presso querule fontane»; ma la parte dedicata alla collezione risultava un'attenta e accurata presentazione delle opere, condotta col saggio venturiano alla mano e seguendo attentamente il percorso che aveva condotto a formulare determinate attribuzioni[48]. Pure il ricco corredo fotografico (centocinquantasette illustrazioni)

[45] Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Giulio Cantalamessa, lettere del 4, 25 gennaio e 9 luglio del 1894 quando lo avvertiva che oltre la sua, «una guidarella pel pubblico vuol farla assolutamente il Namias. Desideroso di veder pubblicata la tua, gli ho ricusato ogni cooperazione». PAVAN TADDEI 1975.
[46] RICCI 1893; ULLMANN 1893.
[47] FRASCHETTI 1900, p. 11.
[48] JAHN RUSCONI 1906, p. 2.

rispecchia perfettamente questo doppio livello: da un alto stanno le vedute del parco e della villa (interni ed esterni), dall'altro invece, in appendice, un catalogo dei dipinti divisi per scuole.

Insomma, era stata indicata una strada che semmai sarebbe andata verso un deciso alleggerimento del testo a favore delle immagini, come dimostra la collana Musei e Gallerie d'Italia, pubblicata per l'editore Gaetano Garzoni-Provenzani in questi anni. Di piccolo formato, queste guide si rivolgevano a un pubblico ampio, con una ricchezza di immagini, cui è dedicata la maggior parte del libro, che iniziava a illustrare più che a raccontare il museo, e a comporre la dorsale dei capolavori che lentamente diveniva nazionale. L'introduzione, breve, forniva i lineamenti generali della storia della collezione e quindi alcuni richiami alle opere principali, incastonate in un ragionamento continuo (non quindi ad elenco)[49].

Un terzo effetto, infine, questi «manualetti artistici» venturiani l'avevano prodotto nel mondo dei conoscitori. Non solo dagli esemplari pubblicati rimasti – quello che ho citato in apertura sulla Galleria del Campidoglio appartenuto a Fritz von Harck ed oggi nella biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze è crivellato dei suoi appunti –, ma anche attraverso scambi privati. Ne sia sola testimonianza la lunga lettera che Giulio Cantalamessa scriveva a Venturi il 14 marzo 1890, all'indomani della lettura della guida della Galleria Capitolina. Una lettera che ripercorre molte delle attribuzioni fatte in quella guida, discutendole, in larga parte approvandole, ma anche criticandole, in particolare per il modo con cui sono trascurati i «secentisti»:

> Se tu colla dirittura intellettuale che hai portassi sui Carracci e sulla loro scuola l'attenzione che porti sugli artisti più antichi, non ti saresti contentato di parlare in quel modo. Ci sono tante distinzioni da fare, ed anche quella vecchia idea dell'eclettismo è così degna di essere ridiscussa! Temo che tu disami un po' a priori tutta quella caterva d'artisti, che una generazione di critici che verrà dietro a noi ripiglierà certamente in esame e guarderà con più benevolenza[50].

E proseguiva osservando come, in uno scritto su Guercino che pure si vergognava a mostrare,

> dicevo francamente che i secentisti bisogna ristudiarli, che la critica odierna ha per essi un'avversione non destinata a durare. Sai quanta ammirazione io abbia pei quattrocentisti; ma non vorrei eccessi di nessuna specie, e tra le fantasticherie che più mi allettano da qualche tempo c'è quella di scrivere un'operetta sul manierismo dei quattrocentisti. Credo che se i posteri si persuaderanno che noi abbiamo pensato trovarsi nei quattrocentisti rispecchiata la natura tal quale, saranno lontano dall'accordarsi con noi. La reazione alla critica del Lanzi, che portava i secentisti in mezzo al paradiso, è ormai fatta, ma vi s'insiste troppo, e il giusto equilibrio intellettuale non l'abbiamo ritrovato. Eccellente senza dubbio l'odierno sistema di ricercare avidamente, controllare, ordinare tutti i fatti; ma l'estetica che sorvola su tutto questo lavoro non mi pare definitiva. Una tua omissione, vedi, basta a provarmi che sui secentisti trascorri di volo, non studi. Hai citato l'anima beata di Guido, infelice abbozzo, e hai dimenticato la mezza figura di S. Sebastiano ch'è un pezzo poderoso di pittura[51].

Proprio per il fatto di presentarsi in maniera così completa, abbracciando vari livelli di lettura e vari lettori, il catalogo Borghese rendeva ineludibile il confronto con tutte le fasi della storia dell'arte. La sua completezza, che è ancora di carattere inventariale, lo rendeva una solida base per chi progettava di scrivere ulteriori «precisioni» nelle gallerie italiane. Nasce infatti da qui, da questa volontà di temperare insieme la necessità del catalogo e l'espressione di una critica fatta

[49] Si veda ad esempio COLASANTI 1910 e, appunto sulla Borghese, MUÑOZ 1909. Dalla presentazione della collana, tra volumi editi e in preparazione, non risulta il nome di Venturi. Sono presenti numerosi storici dell'arte quali, ad esempio, Paribeni (Museo Nazionale Romano), Hermanin (Galleria Nazionale di Arte Antica), De Nicola (Galleria dell'Accademia di Siena), Modigliani (Brera), Ricci (Pinacoteca di Bologna), Fogolari (Galleria dell'Accademia di Venezia).
[50] Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Giulio Cantalamessa, lettera da Bologna del 14 marzo 1890.
[51] *Ibidem*. Sul tema AGOSTI 1992, pp. 80-81.

anche di fronte alle opere, quell'esigenza di trasformare le guide de musei in elementi di discussione e in occasione per verificare il registro delle attribuzioni delle collezioni italiane. È questo il punto di partenza di Roberto Longhi, il quale difatti non aveva lesinato apprezzamenti per la Galleria Borghese di Venturi nella bibliografia ragionata apposta al fondo alle sue *Precisioni nelle Gallerie italiane* (Fig. 5): «Catalogo scritto subito dopo il ritorno dei quadri dal palazzo di città a Villa Pinciana; ricco di osservazioni vivaci che bene rivelano la persona del redattore. Le nostre citazioni sommarie delle opere nelle "note brevi" sono desunte da questo catalogo venturiano»[52]. In anni in cui Venturi si avviava ad essere sorpassato proprio da quelle nuove leve che lui stesso aveva formato nella scuola di perfezionamento di Roma, Longhi effettuava una sorta di ritorno a questo maestro, spesso utilizzato in contrapposizione a Berenson. Dato il crescente peso di Longhi sulla scena storico-artistica italiana e internazionale, una simile presa di posizione suonava come la conferma del valore di un procedimento critico e di una impostazione di ricerca che entrava in una nuova fase di sceveramento e selezione. Non più tutti i dipinti, bensì un indice finale in cui, tra parentesi quadre, stava quanto poteva (doveva!) non essere esposto in Galleria[53]. Ciò pure rendeva il procedere di Venturi oramai datato e poco funzionale. Così entrava nella *Storia dell'arte* venturiana la descrizione della *Danae* Borghese, ormai quasi divenuta descrizione di maniera:

> Il quadro è una sinfonia di ori, dalla nube d'oro vecchio, densa come una nube di meriggio afoso, all'orlatura scolorita del baldacchino, alla coltre, ove l'oro prende fluidità ambracea, alle madide capigliature, di un biondo miele pallido e leggiero, ai dischi di metallo fiammante. In quella gamma di ori s'innesta la gamma preziosa dei bianchi; le lenzuola, che s'impiomban nell'ombra; le carni di Danae, di una dolce tinta d'avorio con l'ombra di una bianca nube di primavera. La ninfa guarda malinconica alle goccie auree che le son cadute sul grembo, quasi subisse il volere del destino; il genio ha l'ispirazione degli angeli cristiani e tiene le monete d'oro come sacro dono, pegno del cielo. Al Cupido estasiato fanno contrasto i due genietti saggiatori dell'oro, compresi del lavoro con buffa serietà. Come in un'amaca s'adagia il corpo della ninfa, preludio a settecentesche eleganze, esile e puro; la punta delle dita si tinge di roseo, il piede rotondo s'immerge in un bagno di luce rosata. E il paese che si sveglia dal sonno nell'alba argentea, sembra rispecchiare la malinconia di Danae, in quel sacrificio d'amore[54].

Resta, e non a margine, la solidità di un lavoro che ha segnato la nascita della storia dell'arte in Italia, integrando le acquisizioni dei conoscitori nelle maglie sempre più strette della tutela, ma senza dimenticare che tutto si basava sulla catalogazione e si rivolgeva a un pubblico fatto anche di non esperti. Nelle postille al catalogo borghesiano di Venturi, a proposito della *Sibilla* di Guido Cagnacci – oggi attribuita a Giovan Francesco Romanelli (Fig. 6) –, che Venturi aveva definito «di ispirazione fumosa, vuota e liscia e rotondeggiante così che il collo ignudo sembra gonfio come per gozzo», scriveva dubbioso Cantalamessa:

> Verissimo ciò che scrive il Venturi. Eppure il quadro è copiato e ricopiato, perché le copie si vendono facilmente. Quale argomento più valido ci potrebbe essere per dire che il quadro piace alla generalità dei visitatori? Il suffragio del pubblico contraddice in questo caso alla sentenza degli studiosi. Chi ha ragione? Non ci sarebbe qui qualche pregio accessibile soltanto a spiriti vergini, qualche pregio che la nostra stessa cultura (fatalmente mescolata a pregiudizi) ci nasconde? È un quesito da non porre per ischerzo, ma da meditare seriamente, e soprattutto con spirito umile, perché l'umiltà di spirito ci dispone meglio al discoprimento della verità. Il retto pensatore non sia presuntuoso[55]!

[52] LONGHI 1928, p. 234. Longhi si riferisce alle *Note brevi al catalogo del 1893*, in VENTURI 1893a, pp. 173-226.
[53] LORIZZO–AMENDOLA 2014. Su Longhi e la Galleria Borghese, si rimanda al saggio di Claudio Gulli in questo stesso numero.
[54] VENTURI 1926, p. 610.
[55] PAPETTI 2006, pp. 426-427.

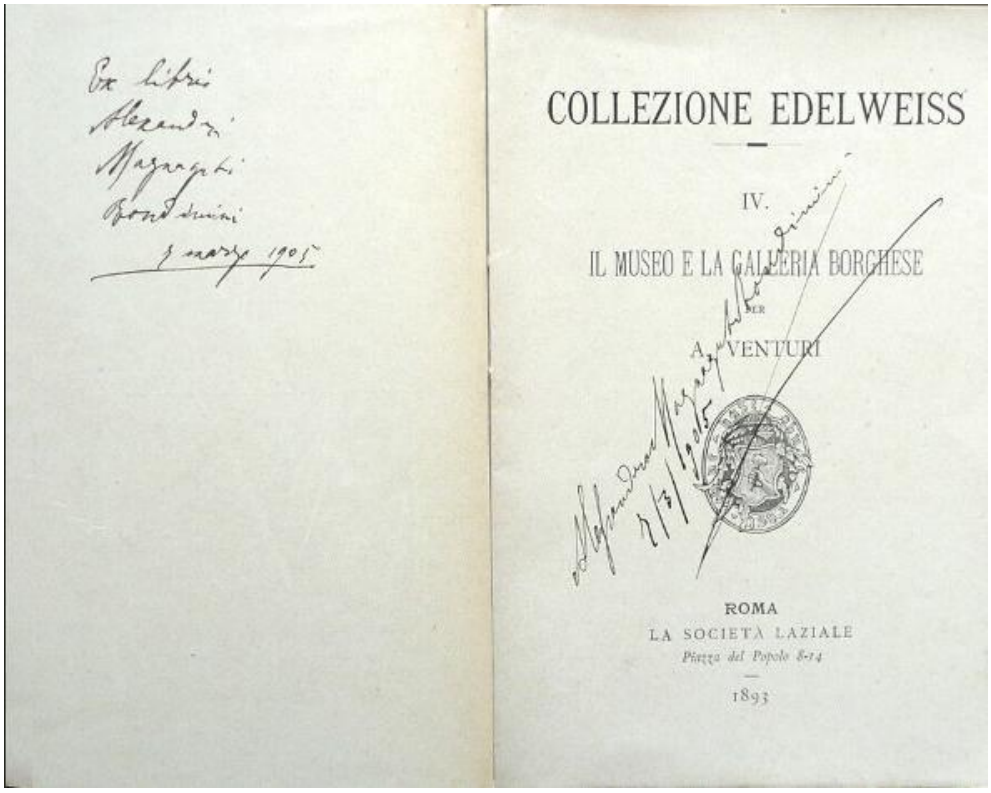


Fig. 1: A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893 (fotografia dell'autore)

Fig. 2: A. Canova, *Paolina Borghese*, immagine tratta da A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, tav. I (fotografia dell'autore)

Fig. 3: I. del Tedesco (attribuito a), *Adorazione dei pastori*, fine del sec. XV, diametro cm 78, tempera su tavola, Roma, Galleria Borghese, inv. 352 Foto ©Galleria Borghese https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/adorazione-del-bambino-3

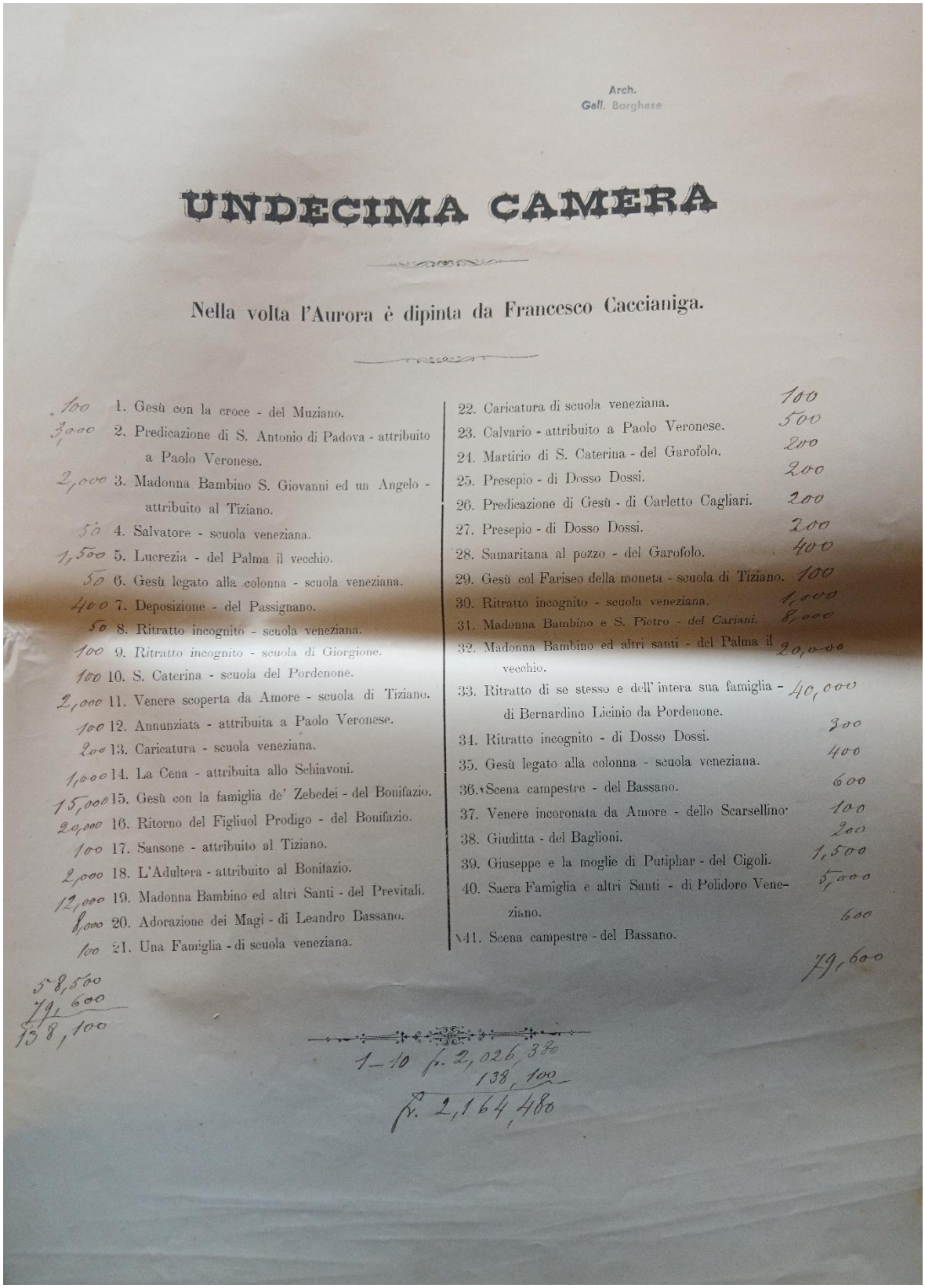


Fig. 4: Libretto di sala di palazzo Borghese, con valutazione manoscritte in cifre delle singole opere, ultimi decenni del XIX secolo, Archivio della Galleria Borghese, Roma, C1, f3, *Decembre 1896. Museo e Galleria Borghese. Stime redatte tanto dai periti del Ministero che dai periti di casa Borghese per trattative di vendita* (fotografia dell'autore)

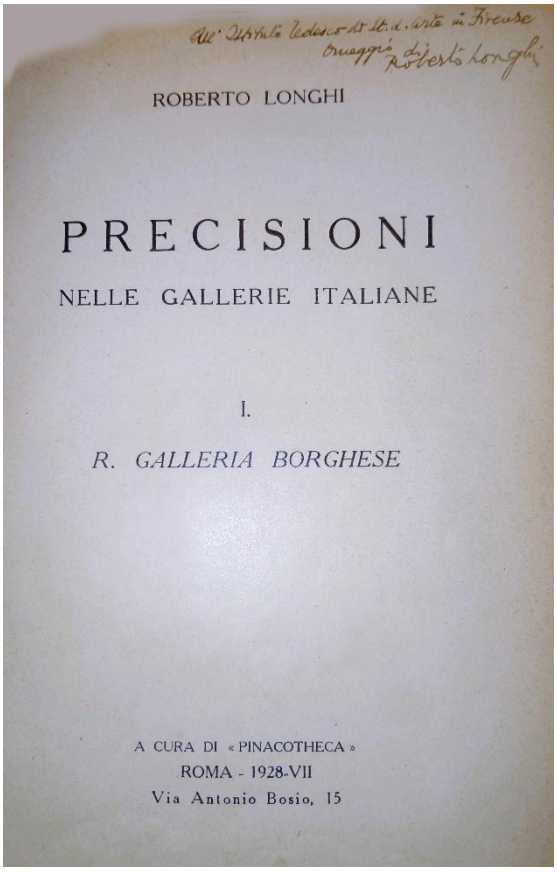


Fig. 5: Roberto Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. R. Galleria Borghese*, Roma 1928, copia autografata da Roberto Longhi e donata alla Biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, Firenze, Kunsthistorisches Institut (fotografia dell'autore)

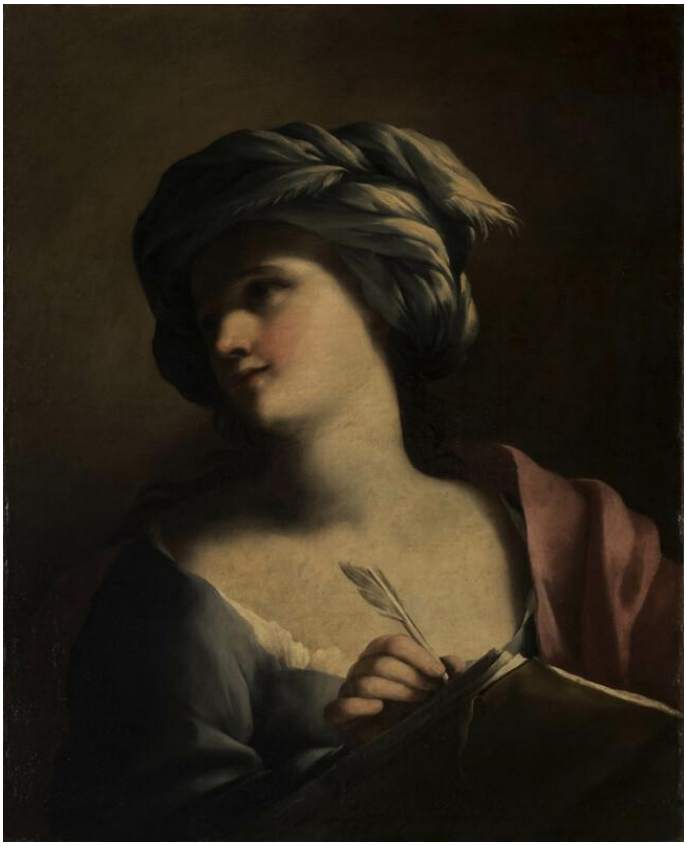


Fig. 6: G.F. Romanelli, *Sibilla*, 1640-1650, diametro cm 78, olio su tela, Roma, Galleria Borghese, inv. 051 ©Galleria Borghese https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/sibilla

BIBLIOGRAFIA

ADOLFO VENTURI 2008*Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008.

AGOSTI 1984
G. AGOSTI, *La perizia dei quadri Borghese documentata nell'Archivio della Galleria. Adolfo Venturi ed altri tra scienza dell'arte e interessi ministeriali*, in *Arte e politica artistica in Italia agli albori dello Stato unitaro*, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'Arte», XXIII, 1984, pp. 45-72.

AGOSTI 1992
G. AGOSTI, *Un contributo per Giulio Cantalamessa*, «Venezia Arti», VI, 1992, pp. 79-84.

AGOSTI 1993
G. AGOSTI, *Adolfo Venturi e le gallerie fidecommissarie romane (1891-1993)*, «Roma Moderna e Contemporanea», 3, 1993, pp. 95-120.

AGOSTI 1996
G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dla museo all'università (1880-1940)*, Venezia 1996.

BARBERINI 1984
M.G. BARBERINI, *«È nota a tutti la rovina economica che ha colpito il Principe…». 1887-1892: il passaggio allo Stato della Galleria Borghese*, in *Arte e politica artistica in Italia agli albori dello Stato unitaro*, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'Arte», XXIII, 1984, pp. 33-44.

CANTALAMESSA 1893-1894
G. CANTALAMESSA, *Le Gallerie fidecommissarie romane*, «Le Gallerie Nazionali Italiane», I, 1893-1894, pp. 79-101.

CASTELLANI TARABINI 1854
F. CASTELLANI TARABINI, *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria Estense*, Modena 1854.

CAVICCHIOLI 2018
S. CAVICCHIOLI, *Il museo dello storico dell'arte: Adolfo Venturi e l'origine dei musei nell'Italia unita*, in *L'Italia dei musei 1860-1960. Collezioni, contesti, casi di studio*, a cura di S. Costa, P. Callegari, M. Pizzo, Bologna 2018, pp. 193-201.

COLASANTI 1910
A. COLASANTI, *La Galleria Capitolina*, Roma 1910.

DI MACCO 2008
M. DI MACCO, *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in *ADOLFO VENTURI* 2008, pp. 219-230.

DONATI 2015
V. DONATI, *Piancastelli, Giovanni*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015 (disopnibile on-line: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-piancastelli_(Dizionario-Biografico)/).

FARA–PELLEGRINI 2025
Le parole della grafica. Manuali, cataloghi, inventari, atti del convegno (Lucca 25-26 ottobre 2023), a cura di G.M. Fara, E. Pellegrini, Firenze 2025.

FRASCHETTI 1900
S. FRASCHETTI, *La casa dell'arte*, «Rivista d'Italia», III, 1, 1900, pp. 94-120.

GASPAROTTO 2014
D. GASPAROTTO, *Dal collezionismo principesco al museo pubblico: la Galleria Estense dalla vendita di Dresda agli anni di Adolfo Venturi (1746-1894)*, in *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena. Splendori delle corti italiane*, catalogo della mostra, Modena 2014, pp. 73-81.

GIACOMINI 2022
F. GIACOMINI, *La Galleria Borghese nell'Ottocento. L'allestimento di Pietro Rosa*, «Studi di Storia dell'Arte», 33, 2022, pp. 253-264.

GIOVANNI MORELLI 1993
Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, atti del convegno (Bergamo 4-7 giugno 1987), I-III, a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, Bergamo 1993.

GIOVANNI MORELLI 2020
Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo, a cura di G. Angelini, Pisa 2020.

GLI ANNI MODENESI DI ADOLFO VENTURI 1994
Gli anni modenesi di Adolfo Venturi, atti del convegno (Modena 25-26 maggio 1990), Modena 1994.

JAHN RUSCONI 1906
A. JAHN RUSCONI, *La Villa, il Museo, la Galleria Borghese*, Roma 1906.

LEVI–TUCKER 2008
D. LEVI, P. TUCKER, *Questioni di metodo e prassi espositive: il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi*, in *ADOLFO VENTURI* 2008, pp. 211-218.

LONGHI 1928
R. LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane*, I. *La R. Galleria Borghese*, Roma 1928.

LORIZZO–AMENDOLA 2014
L. LORIZZO, A. AMEDOLA, *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925*, Roma 2014.

MICHAELIS 1891
A. MICHAELIS, *Storia della collezione capitolina di antichità fino all'inaugurazione del museo nel 1734*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 6, 1891, pp. 3-66.

MORELLI 1890
I. LERMOLIEFF [G. MORELLI], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Lipsia 1890.

MORELLI 1897
G. MORELLI [I. LERMOLIEFF], *Della pittura italiana. Studii storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897.

MUÑOZ 1909
A. MUÑOZ, *La Galleria Borghese in Roma*, Roma 1909.

NICITA 2009
P. NICITA, *Musei e storia dell'arte a Roma. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Roma 2009.

PAPETTI 2006
M. PAPETTI, *Un contributo inedito di Giulio Cantalamessa agli studi sull'età barocca. Le opere del Sei e del Settecento nelle note manoscritte al catalogo della Galleria Borghese*, «Studia Picena», LXXI, 2006, pp. 379-488.

PAPETTI 2007
M. PAPETTI, *Ancora sulle note manoscritte di Giulio Cantalamessa al catalogo della Galleria Borghese. Le postille ai pittori veneti, lombardi e stranieri dei secoli XV e XVI*, «Studia Picena», LXXII, 2007, pp. 261-341.

PAPETTI 2010
M. PAPETTI, *Giulio Cantalamessa tra critica e tutela: i pittori rinascimentali del centro Italia nelle note al catalogo della Galleria Borghese*, «Studia Picena», LXXV, 2010, pp. 307-413.

PAPI 2008
F. PAPI, *Adolfo Venturi fra letterati e connaisseurs. La fondazione dell'«Archivio Storico dell'Arte» attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli e Cantalamessa*, in *ADOLFO VENTURI* 2008, pp. 237-243.

PAVAN TADDEI 1975
M.C. PAVAN TADDEI, *Cantalamessa, Giulio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 230-232 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cantalamessa_(Dizionario-Biografico)/).

RICCI 1893
C. RICCI, *Adolfo Venturi e le Gallerie Romane*, «Corriere della Sera», 6 agosto 1893.

THE PICTURE GALLERIES 1892-1893
The Picture Galleries of Rome English and French Catalogue / Galeries de tableaux de Rome, catalogue français-anglais, Barberini, Borghese, Capitole, Colonna, Corsini, Doria, Farnesina, Laterano, Nazionale Moderna, Rospigliosi, Torlonia, Vaticano, Roma 1892-1893, pp. 12-35.

ULLMANN 1893
H. ULLMANN, *Il Museo e la Galleria Borghese per A. Venturi, Collezione Edelweiss, Roma 1893*, «Zeitschrift für Bildende Kunst», XVIII, 1893, pp. 157-164.

VENTURI 1890a
A. VENTURI, *La Galleria del Campidoglio*, Roma 1890.

VENTURI 1890b
A. VENTURI, *The Capitol Picture-Gallery*, Roma 1890.
VENTURI 1890c
A. VENTURI, *La Farnesina*, Roma 1890.

VENTURI 1890d
A. VENTURI, *La Galleria Vaticana*, Roma 1890.

VENTURI 1891
A. VENTURI, *Le Gallerie di Roma*, «Nuova Antologia», s. III, XXXIV, 1891, pp. 423-440.

VENTURI 1892
A. VENTURI, *Per l'arte*, «Nuova Antologia», s. III, XXXVII, 1892, pp. 45-58.

VENTURI 1893a
A. VENTURI, *Il museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

VENTURI 1893b
A. VENTURI, *La casa dell'arte a Villa Pinciana*, «Nuova Antologia», s. III, XLIII, 1893, pp. 217-243.

VENTURI 1911
A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Milano 1911.

VENTURI 1925
A. VENTURI, *Figure romane. Giulio Cantalamessa*, «Roma», III, 1925, pp. 241-247.

VENTURI 1926
A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX/2, *La pittura del Cinquecento*, Milano 1926.

VENTURI 1934
A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX/7, *La pittura del Cinquecento*, Milano 1934.

ZUCCARI 2008
A. ZUCCARI, *Adolfo Venturi e il tardo Manierismo*, in *ADOLFO VENTURI* 2008, pp. 297-307.

ABSTRACT

Il saggio esamina il rapporto tra Adolfo Venturi e la Galleria Borghese, in particolare sottolineando i due elementi portanti e strettamente interrelati: da un lato l'attività scentifica, che ha come esito il catalogo della Galleria pubblicato nel 1893, e quindi quella istituzionale, legata invece al problema della dispersione delle gallerie fidecommissarie romane. Attraverso documenti editi e inediti il saggio prova a ricostruire la profonda relazione dello storico dell'arte modenese con questo museo e quindi quanto lo studio di questa collelzione avesse fondato il suo metodo e si fosse riflesso negli studi successivi.

The essay investigates the relationship between Adolfo Venturi and the Galleria Borghese, focusing in particular on two closely interconnected and foundational aspects. On the one hand, it examines Venturi's scholarly activity, which culminated in the publication of the Galleria's catalogue in 1893; on the other, it addresses his institutional engagement, specifically in relation to the issue of the dispersal of Rome's *gallerie fidecommissarie*. Drawing on both published and unpublished sources, the essay seeks to reconstruct the depth of the Modenese art historian's relationship with the museum, and to demonstrate how the study of this collection played a formative role in the development of his methodological approach and subsequently shaped

VENUS AND VIOLANTE. TITIAN'S *AMOR SACRO E PROFANO* IN POPULAR ART HISTORY. ERNST STEINMANN, OLGA VON GERSTFELDT, EUGEN PETERSEN

I

The German public was well informed about Rome and the Roman conditions in the late 19th and early 20th centuries. The work of the correspondent of the «Kölnische Zeitung», Friedrich Noack, is perhaps the best example of this. From 1891 onwards, he reported almost daily from the Eternal City on all kinds of topics: the political situation, cultural developments, German artists and diplomats, the Villa Malta or the Palazzo Zuccari, and again and again on the Villa and the Galleria Borghese[1]. Noack followed the decline of the family and the impending sale of the famous art treasures with the greatest interest[2]. On 25 September 1891 the «Kölnische Zeitung» reported that work had begun on transferring the paintings to the Casino outside Porta del Popolo[3], and on 24 November that the deputy Carlo Menotti[4] had proposed in an open letter to the Prime Minister, Antonio Starrabba, that «the entire Villa Borghese in front of Porta del Popolo with the gallery» should be purchased «and a large national museum» be built there[5].

On 3 December 1901, ten years and countless reports later[6], the correspondent was finally able to inform his readership that the acquisition of «the precious Borghese property» had been approved by the «Chamber of Deputies»[7], for 3.6 million Lire payable in ten annual instalments[8]. The news received widespread attention in the German press and also made the rounds in the illustrated journals of the time. In October 1901, «Über Land und Meer» accompanied its report on the purchase of the collection with several illustrations of the building and the gallery, emphasising in particular that the Italian state had thus saved the «pearl of the picture gallery», that is «Titian's brilliant masterpiece, Heavenly and Earthly Love» from the grasp of the Parisian Rothschilds[9], who would have been prepared to pay 5 or even 6 million Francs for this painting

[1] NOACK 1929.
[2] NOACK 1891a.
[3] «[…] soll die Galerie von October an ihre Stätte in dem kleinen Palast vor der Porta del Popolo finden, der als Villa Borghese weit bekannt ist. Die Ueberführung der Kunstwerke dahin hat bereits begonnen. […] Jedenfalls findet in diesen prächtigen Räumen und neben den Marmorbildwerken des Altertums die Gemäldegalerie Borghese einen zwar etwas entlegenern, aber würdigen Platz» (NOACK 1891b).
[4] CORRITORE 2009.
[5] «Einen radicalen, aber etwas kostspieligen Vorschlag zur Erhaltung der römischen Galerieen hat dieser Tage der Abg. Carlo Menotti in einem offenen Brief an den Ministerpräsidenten gemacht. Darnach solle der italienische Staat, die gegenwärtige Geldklemme des Hauses Borghese benutzend, die ganze Villa Borghese vor Porta del Popolo mit der Galerie ankaufen und dort ein großes Nationalmuseum errichten» (NOACK 1891c).
[6] NOACK 1901a.
[7] «Seit fünf Jahren brüten die italienischen Regierungen über den Erwerb des kostbaren Borghesischen Besitztums vor Porta del Popolo durch den Staat; am 29. November endlich ist es gelungen, die Angelegenheit in der Deputirtenkammer zu verabschieden. Ein Versuch, den die Socialdemokraten im vergangenen Sommer gemacht hatten, die beiden Vorlagen aus financiellen Gründen zu bekämpfen, ist diesmal nicht wiederholt worden, und dieser Verzicht gereicht ihnen zur Ehre; so gingen die Vorlagen ohne jeglichen Widerspruch durch. Der Ankauf des Museums Borghese, zu dessen gunsten ein Radicaler und ein Republicaner das Wort nahmen, ist für den Preis von 3600000 Lire, zahlbar in zehn Jahresraten, genehmigt worden […]» (NOACK 1901b).
[8] See NOACK 1899.
[9] ANONYMOUS 1902.

alone[10]. Friedrich Noack summarised his reporting in 1902 in the illustrated family magazine «Die Gartenlaube», reaching the widest circles of the German middle class[11].

From 1893 onwards, Ernst Steinmann (Fig. 1) kept the art-historical public informed about everything concerning the Borghese villa and gallery, first in the supplement to the «Allgemeine Zeitung», then in the «Zeitschrift für bildenden Kunst» and the «Kunstchronik», both published by E. A. Seemann. In July 1897, Steinmann reported that he had observed how, in the casino, which was closed to the public, artists were busy copying the masterpieces from the collection. The director, Giovanni Piancastelli, a well-known painter himself, had made access possible and allowed the paintings to be studied during the summer months, transforming the gallery, according to Steinmann, into an art academy «such as the world knows no other»[12]. In 1901, Piancastelli also facilitated an exhibition of large-format photographs by Domenico Anderson, which had already been presented at the World Fair in Paris a year earlier. These were mainly reproductions after Michelangelo, i.e. photographs that Anderson had taken for Ernst Steinmann's two-volume work on the Sistine Chapel. However, an almost original-sized reproduction after Titian's painting *Amor sacro e profano* was also on display, measuring an impressive 205x86 cm[13].

While older German publications, such as the artist's monograph on *Titian* by Hermann Knackfuß (Figg. 2a-b) or the book *Frauenschönheit im Wandel von Kunst und Geschmack* by Eduard Heyck, both published by Velhagen & Klasing, still contained autotypes based on an original photograph by Braun, Clément & Cie., Georg Hirths Kunstverlag chose Anderson's photograph as a model for Artur Weese's book *Der schöne Mensch in Mittelalter und Renaissance* from 1900. The photograph was then also reproduced in Oscar Fischel's *Tizian. Des Meisters Gemälde* of 1904 (Figg. 3a-b) and, one year later, as a heliogravure in the series *Meisterwerke der Malerei* edited by Wilhelm Bode and published by Richard Bong Berlin. As early as 1901, the magazine «Der Kunstwart» had already published Titian's *Überredung zur Liebe* (Persuasion to Love), as sheet 17 of the series *Meisterbilder für das deutsche Haus*, and here, too, Anderson's photograph had been used; the price of the reproduction was only 25 pfennigs (Figg. 4a-b). A three-colour print of the painting was first marketed by E. A. Seemann Leipzig around 1903 in various forms and formats, for example in an «artist's portfolio» on Titian, which Herman Voß provided with an accompanying text[14]. The same colour reproduction was then found – mounted on a dark background – in the series *Die Galerien Europas* for which Federico Hermanin and Eugen Petersen contributed articles on the artist and his work (Fig. 5).

The driving force behind this Titan enthusiasm was the proliferation of photographic images in the late nineteenth and early twentieth centuries. By 1883 anyone could «buy reproductions of the most sublime works of all the great masters of art in a hundred shops for nothing»[15]. In 1908, German art historian Georg Dehio put it in a nutshell when he used the term «ubiquity» to characterize the product range and cultural impact of the expanding reproduction industry. Companies such as Anderson, Alinari, Brogi, Braun, Bruckmann, Hanfstaengl, Seemann and many others, untethered, in Dehio's words, «the collected treasury of old art from its local boundaries» to lend it a previously unknown *Überallheit* or ubiquity[16]. In

[10] «Für ein einziges Bild der Galerie Borghese, allerdings eines der schönsten Bilder, das je gemalt worden ist, soll, wie wir von zuverlässiger Seite erfahren, die Summe von sechs Millionen Franken von einem Mitgliede des Hauses Rothschild geboten sein» (*DIE GALERIE BORGHESE IN ROM* 1902). ANONYMOUS 1891.
[11] NOACK 1902.
[12] STEINMANN 1897.
[13] STEINMANN 1901, p. 212. See ANDERSON 1907, p. VII.
[14] *TIZIAN* 1905.
[15] GEORGENS 1883, p. 587.
[16] DEHIO 1908, p. 475: «Zum mindesten die äußere Bekanntschaft mit Werken der Kunst, alter wie neuer, geht in der heute lebenden Generation in die Breite wie nie. Es ist die moderne Technik, die auch nach dieser Seite hin für unsere Kultur ganz neue Bedingungen hervorgerufen hat. Eisenbahnen und Fotographie haben den

the second half of the nineteenth century, art history tended more and more towards mere *Photographienarbeit* (photography work), to use Hermann Hesse's term[17]. The subject of art historical research was no longer the original artifact but rather its photographic reproduction that could be compared to whatever was on hand and similarly reproduced. At the same time, reproductions became fashionable, slowly developing into status symbols[18]. The goal of the leading publishing houses was not to provide scholars with material for their studies but rather to «bring aesthetic literacy to the masses»[19] and to disseminate the right kind of knowledge about beauty to the broadest possible public sphere[20] with inexpensive reproductions that could even serve as art historical wall decoration in private homes[21].

With the exhilarating increase of photographic reproductions art history changed. On the one hand, the access to huge quantities of black-and-white reproductions privileged epistemologies of de-contextualization, comparability, and re-information[22]. On the other hand, the virtually infinite supply of cheap images opened a market that capitalized on the aesthetic and emotional autonomy of the viewing individual. Drawing on the then-fashionable empathy theory, art historical images were commercialized widely and rendered fit for mass consumption. The proclaimers of «art for everyone», who elevated feeling and enjoyment to a universal tool of recognition, did not want to train art experts, but tried to convince people to become art lovers[23]. Given these preconditions, the oft-quoted dictum by philosopher and psychologist Theodor Lipps that «aesthetic enjoyment is objectified self-enjoyment» assumed a thoroughly emancipatory aspect[24]. This pleasure-sensitive self-obsession facilitated the commodification of art because it was simply oriented towards *Verlebendigung*, the bringing to life of artifacts in a personal and therefore enjoyable manner[25]. The focus shifted from the object viewed to the viewing subject. What was being marketed was no longer the artwork itself but the profound emotion that, in the best-case scenario, was supposed to occur during contemplation of even a mediocre reproduction of a painting like Titian's *Amor sacro e profano*.

II

The extent of the German public's acquaintance with Rome, Roman antiquity, the Galleria Borghese, and especially Titian's *Amor sacro e profano* around and after 1900 can be gauged from the fact that Eugen Petersen (Fig. 6), the first secretary of the German Archaeological Institute, organised annual courses in the study of ancient art for German school teachers from 1891

angesammelten Schatz alter Kunst aus seiner örtlichen Gebundenheit gelöst, ihm wie durch ein Wunder gleichsam Überallheit geliehen, sei es, daß wir als Reisende mit leichter Mühe an ihn herankommen, sei es, daß er in der Vervielfältigung durch den Kunstdruck uns ins Haus dringt. Poesien kann man ungelesen lassen; Architekturen, Skulpturen, Bilder und ihre Nachbildungen nicht zu sehen, ist beinahe unmöglich. Der heutige Mensch, mag er wollen oder nicht, er steht unter einer Überschwemmung von Eindrücken dieser Art, und seine größte Sorge müßte sein, in seinem Geiste in dieses Viele, Vielzuviele einigermaßen Ordnung zu bringen».

[17] Note by H. Hesse (13 April, 1901), cit. in *ITALIEN* 1983, p. 98.

[18] GANTNER 1932, p. 8.

[19] MUTHER 1901, p. 273: «"Alte Meiter in farbiger Nachbildung" lautet der Titel eines Sammelwerkes, das, wie die *Zeitschrift für bildende Kunst*, die Litfass-Säule des Seemann'schen Verlages, verkündet, "in der Erziehung der Massen zu malerischem Sehen einen der wichtigsten Factoren der Volkserziehung erblickt und in Anbetracht des billigen Preises auf die weiteste Verbreitung in der Familie, den Schulen und Lehranstalten aller Art wird rechnen dürfen". *Quod Deus bene vertat*!».

[20] BROERMANN 1934, pp. 135-136.

[21] FRANCK 1928, p. 31.

[22] ZIMMERMANN 2006.

[23] AVENARIUS 1895, pp. 1-2.

[24] LIPPS 1906, p. 100.

[25] HAMANN 1907, p. 141.

onwards. The courses took place every October[26]. From 1893, the German teachers also regularly visited the Villa Borghese, not only to view the antiquities there, but also to familiarise themselves with the most famous paintings in the collection[27]. Titian's painting became part of the curriculum from then on and was repeatedly analysed in detail. It is documented that in 1895 Petersen discussed with the school teachers the interpretations of the painting that had been proposed shortly before by Ferdinand Avenarius and Franz Wickhoff, namely «Persuasion to Love» and «Venus and Medea»[28]. In a report on the course from 1897, Georg Ammon said that the painting had been «finely analysed» by Petersen during the visit to the Galleria Borghese; in 1899, the archaeologist offered the excursion participants a «subtle explanation» of the painting through the «reverse interpretation of the two female figures»[29]. In 1903, according to one participant, the often-discussed question of «what Titian really wanted to depict with the two figures in the above-mentioned painting» was lively discussed in front of the original[30]. The basis for the debates that year was undoubtedly provided by Italo Mario Palmarini's new interpretation, which had appeared in the «Nuova Antologia» in 1902, entitled: «*'Amor sacro e amor profane' o 'La fonte d'Ardenna'*»?[31]

This attempt to clarify the meaning of the painting was widely received in Germany[32], but rejected by the majority of scholars[33], especially by Eugen Petersen, who wrote an article in 1906 in the «Zeitschrift für bildende Kunst» entitled *Zu Meisterwerken der Renaissance* (On Renaissance Masterpieces), in which he not only commented on Michelangelo and Botticelli, but also on Titian's painting in the Galleria Borghese. In a detailed review of the literature published up to that point, he rejected more recent interpretations and, with great emphasis and «astonishing scholarship» proposed a new title for the painting, namely «Earthly and Heavenly Beauty»[34]. In 1908, he modified his opinion once again in the aforementioned publication *Die Galerien*

[26] BÄRWINKEL 1892; LEEDER 1892; WUNDERER 1892.
[27] «[…] für diese Neigung, vollkommene Schönheit und ideales Glück darzustellen, bot den Malern der Renaissance die Mythologie ein noch freieres Feld; solcher Gemälde hat die Villa Borghese einige herliche [sic] von Tizian, Domenichino, Albani» (GLÄSSER 1894, p. 76).
[28] BALLIN 1897, p. 29 [Rome, Ocotber 24, 1895]: «Welche Auswahl sollte ich aber aus der Galleria Borghese treffen? Soll ich Raffaels (?) 'Hochzeit des Alexander und der Roxane' oder Corregios 'Danae' oder Tizians 'Amor sagro e profano' den Vorzug geben? Vielleicht dem letzteren Bilde: aber wie es nennen? 'naive und befriedigte Liebessehnsucht' oder 'Medea und Venus'? Die letztere Bezeichnung beruht auf der neusten Erklärung eines Kunstrichters, die Petersen uns in seiner geistvollen Weise entwickelte». See WICKHOFF 1895.
[29] «Ein ganz besonderer Genuss stand uns nachmittags bevor [26. Okt. 1899], nämlich der Besuch der Villa Borghese, die bekanntlich vor kurzem in das Eigentum der Stadtgemeinde übergegangen ist. Noch immer – post tot discriminia rerum – beherbergt sie sowohl eine ansehnliche Skulpturensammlung teils antiker, teils neuerer Werke, als auch eine kostbare Gemäldegalerie. Nur eine kleine Auswahl der von Prof. Petersen besprochenen Denkmäler möge hier angereiht werden. […] In der Gemäldegalerie sind die besten Namen vertreten, wie Raffael, Domenichino, Correggio, Tizian u. a. Des letzteren Künstlers wundersame Allegorie 'Himmlische und irdische Liebe' erregt besondere Aufmerksamkeit, und Prof. Petersen knüpfte hieran eine feinsinnige Erklärung durch die umgekehrte Deutung der beiden Frauengestalten» (SCHAEFLER 1901, p. 43).
[30] «Der erste Gang, der uns mit unserm Führer wieder vereinte, führte uns in den Park und das Kasino der jetzt in staatlichen Besitz übergegangenen Villa Borghese. Selbstverständlich beschäftigten wir uns mit der Skulpturensammlung, mit den Reliefs vom Bogen des Claudius, den Mosaikdarstellungen von Gladiatoren- und Tierkämpfen, dem an Praxiteles Stil anknüpfenden Pan und anderen hervorragenden Erzeugnissen antiker Plastik, aber neben ihnen war unser Interesse auch Berninis Aeneas und Anchises, Apollo und Daphne, David, und vor allem der hervorragenden Gemäldegallerie mit Raffaels Grablegung Christi, Tizians sogenannter irdischer und himmlischer Liebe und anderen Perlen italienischer Malerei zugewandt. Lebhaftere Erörterung veranlaßte die oft schon besprochene Frage, was Tizian mit den beiden Gestalten des genannten Gemäldes in Wahrheit habe darstellen wollen» (REUSS 1903, p. 182).
[31] PALMARINI 1902.
[32] *HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE* 1903.
[33] STEINMANN 1903. See MAAS 1903; see also KEYSERLING 1903.
[34] PETERSEN 1906, p. 187.

Europas[35], in which he came back to the title «Heavenly and Earthly Love», but this time he wanted it to be understood in the sense of a clear distinction between «Platonic and sensual love»[36].

The fact that the archaeologist dealt so intensively with art-historical content, with Michelangelo, Botticelli or even Titian, had to do with his close, even intimate acquaintance with Ernst Steinmann. The «loneliness of a Roman summer» had brought the two together in 1897[37]. From then on, they visited all the excavations, museums and galleries together, prepared the courses for school teachers together and worked in parallel on articles and books, such as the first and third volumes of the series «Berühmte Kunststätten» (Famous Art Sites), which were published by E. A. Seemann – *Vom alten Rom* 1898 and *Rom in der Renaissance* 1899[38].

As an enthusiastic amateur photographer, Eugen Petersen always had his camera with him on the joint excursions (Figg. 7-8). The surviving recordings from December 1897 bear witness to the close friendship, which was painful for Steinmann because he hoped for a homoerotic relationship, possibly even a real partnership, which Petersen could not accept and did not want to get into[39]. One way out of Steinmann's worsening emotional crisis was his acquaintance with the aristocratic singer Olga von Gerstfeldt, whom he had been introduced to in Florence in December 1899 (Fig. 9). They quickly became close, got engaged a few months later and then married in Rome on 1 June 1901 (Fig. 10). The marriage normalised Steinmann's relationship with Eugen Petersen. The two resumed old habits and, among other things, organised excursions into the surrounding countryside, for example to Civita Castelana in February 1902. Steinmann commented on the excursion, documented in two photographs (Figg. 11-12), in his diary as one of the highlights of his life. Olga von Gerstfeldt did not touch the close friendship of the two men, about which she had been informed from the very beginning[40].

III

Titian's painting *Amor sacro e profano* seems to have played a certain role in these entanglements between platonic and sensual love. It is significant that, after his appointment as director of the Grand Ducal Museum in Schwerin in 1903, Steinmann purchased a copy of the painting for the collection there for 5000 lire[41]. He had discovered a replica by the – otherwise unknown – Hungarian painter Stanislaus Scamossi and decided to make the painting one of the museum's «main attractions»[42]. The high and certainly also personally motivated appreciation was then not only reflected in the hanging of the so-called «Italienersaal», of which Steinmann made the copy the centrepiece (Figg. 13-14)[43], but also seems to have motivated Olga von Gerstfeldt's work on an article, which appeared under the title *Violante* in «Westermanns Monatshefte» in 1909. In the fictionalised story, the author describes a historical scene in Titian's studio. The master has

35 PETERSEN 1908, p. 99.
36 GERSTFELDT 1910b, p. 256. See also GERSTFELDT 1910a, p. 368.
37 Berlin, Archives of the Max Planck Gesellschaft (hereafter MPG), Abt. III, Rep. 63 Nr. 35 (16. Juni 1894 – 5. Dezember 1909), pp. 22r-23r (Rom, den 16. September 1897), pp. 22v-23r.
38 PETERSEN 1898; STEINMANN 1899. Domenico Anderson provides the photographs for Steinmann's book. See LANGER 1983, pp. 102-103.
39 MPG, Abt. III, Rep. 63, Nr. 1563, pp. 5r-6v: 5v.
40 MPG, Abt. III, Rep. 63, Nr. 35 (16. Juni 1894 – 5. Dezember 1909), pp. 53r-55r.
41 Fraknói to Sickel, 1904 April 14, Rom: «Der dritte Bewohner, ein Maler, hat grosses Aufsehen mit seiner Copie der Amore sacro e profano erregt. Ein Exemplar hat mein Neffe bestellt, ein zweites Steinmann für Schwerin um 5000 lire angekauft!» (SANTIFALLER 1962-1964, p. 300).
42 HEGNER 2018, p. 205: «Das Gemälde würde einer der Hauptanziehungspunkte unseres Museums werden, […]» (cited after Schwerin, Landeshauptarchiv, 5.12–7/1 Ministerium für Unterricht 6853, Doc. 26).
43 See VOERMANN 2012, pp. 166-167.

invited some friends to show them the recently completed painting and ask them for their opinions[44]. In the course of the story, the various protagonists express the interpretations of the painting that were known around 1909: Petersen's *Divine and profane Beauty* is referred to, as is Wickhoff's interpretation of the two women as Venus and Medea. There is also a reference to the fountain of love from Bojardo's *Orlando Inammorato*, which Palmerini brought into play in 1902[45]. After describing the various views, the author gives the painter himself a chance to speak, who confesses to a young friend at the end of the story that the picture is neither a mythological fairy tale nor «a sophisticated allegory», as everyone wanted, but rather a painted attempt to win the love of a woman, a woman called Violante, whom he had depicted in the clothed figure[46].

After Olga von Gerstfeldt's early death on 29 April 1910, the idea formulated by her was taken up again by Ernst Steinmann, reworked from an art-historical perspective, and published with a scholarly apparatus under the title *Venus and Violante*, first in the «Monatshefte für Kunstwissenschaft»[47], then as part of the memoir *Pilgerfahrten in Italien*, a publication which, like the «Monatshefte», was published by Klinkhardt & Biermann and went through four editions by 1922.

In these articles Steinmann pursues the thesis that the clothed woman in the painting is a portrait of Titian's mistress with great consistency, by trawling through the painter's «oeuvre» for comparable portraits. He finds similarities in the *Salome* in the Galleria Doria in Rome, in the blonde girl in the *Bacchanal* in the Prado, in the *Flora* in the Uffizi, in the woman known as the *Maitresse de Titien* in the Louvre and also in the *Vanitas* in the Munich Pinakothek[48]. Similarities are also found in Palma Vecchio's *Violante* in the Vienna Gallery.

The argument draws on a method that Steinmann had used frequently at the beginning of his career[49], for example in an article on Michelangelo's *Jeremiah* or in his book on *Botticelli*, which was published in 1897[50] and about which Aby Warburg got extremly upset and made disparaging remarks. Warburg saw the artist's monograph, with which Steinmann popularised the first part of his research on the Sistine Chapel, as «a thoroughly ornate and unobjective book», in which «under the mask of selfless intimacy» was concealed an arrogant lack of understanding and ignorance of what was really artistically significant. He found the «portrait snooping» (Porträtschnüffelei) practised in the book intolerable and disparagingly labelled the approach «pseudo-science»[51].

However one may judge the article *Venus and Violante* today, Hans Ost quotes it in 1980 with utmost respect[52], it seems to me undeniable that behind Steinmann's proposed iconographic series the portrait of the recently deceased Olga von Gerstfeldt is supposed to appear (Fig. 15), in order to erect a lasting monument to his wife and the deep but platonic relationship they shared[53].

---

[44] GERSTFELDT 1909, p. 618.
[45] Ivi, pp. 620-621.
[46] Ivi, pp. 622-623.
[47] GERSTFELDT 1910a.
[48] Ivi, p. 372.
[49] STEINMANN 1894.
[50] See MPG, Abt. III, Rep. 63, Nr. 35 (16. Juni 1894 – 5. Dezember 1909), p. 6v: «Wer waren die unzähligen Porträtgestalten, die den Schilderungen aus der Heilsgeschichte in ernster Ruhe zuschauten? Wo waren die Künstler, die alles das geschaffen? Musste es den aufmerksamen Augen nicht gelingen, ihre Selbstporträte zu finden, wie sie dieselben auf anderen Fresken anzubringen niemals versäumt hatten? Konnte man an d. Hand d. Zeitgeschichte an diesem oder jenem kleinen Merkmal nicht wenigsten einigen der köstlichen Porträtgestalten den Namen wiedergeben und dadurch den Bildern ein neues persönliches Interesse verleihn?».
[51] London, Warburg Institute Archive, General Correspondence, Warburg to Dwelshauvers, November 2, 1897.
[52] OST 1980, pp. 87-92.
[53] See STEINMANN 1913, p. X.

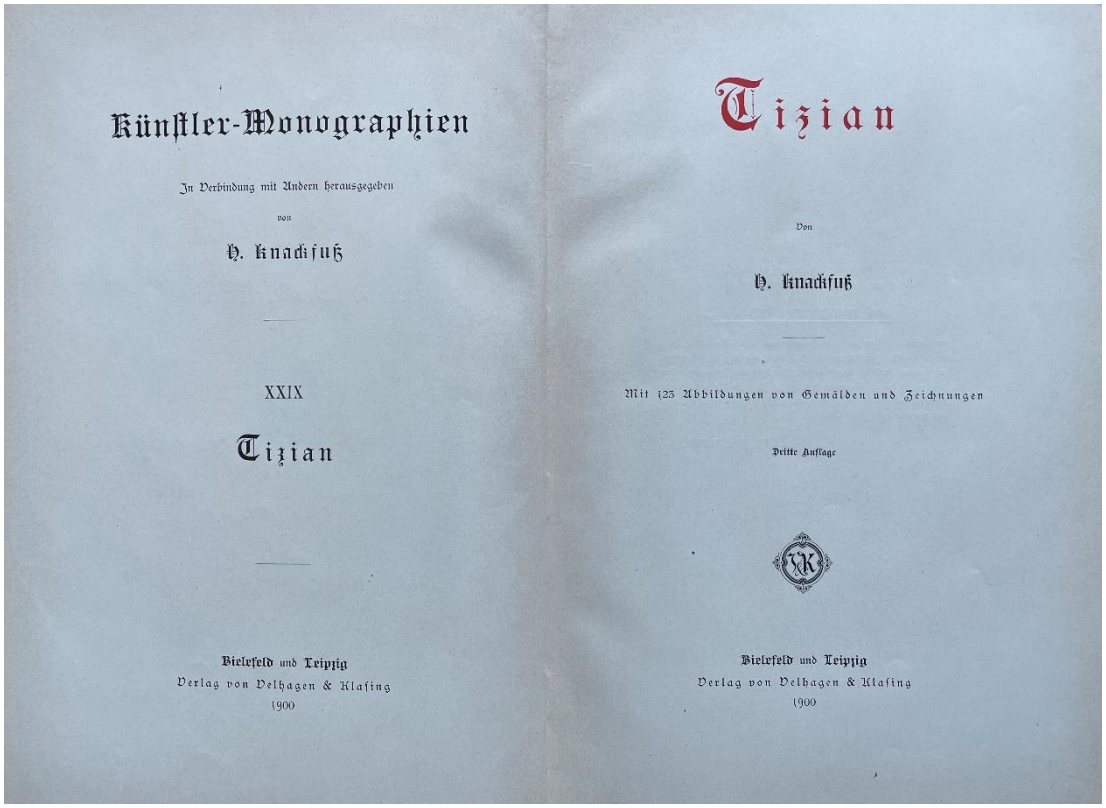
IV

The constellation described here can, it seems to me, open up a view of a subjective art historiography that in Rome around and after 1900 was still able to switch back and forth between aristocratic salon culture and academic scholarship without any problems and was capable of tailoring the emerging texts in style, tone, and content to very different audiences, regardless of whether they were readers of the «Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen» or of the «Mainzer Journal», the «Deutsche Rundschau» or «Westermanns Monatshefte». This flexibility was typical of the time in that the writers experienced an almost breathtaking expansion of the market for art historical content in just a few years, driven above all by innovations in the reproduction and printing industry, i.e. by new halftone printing processes or the three- and four-colour printing that established itself rapidly.

Before the First World War, Titian's painting – according to Rudolf Schrey – «became common property of the cultural world through reproductions of all kinds»[54], and of course the people presented here were important popularisers of Titan's painting in Germany, but at the same time also popularisers of a life in Rome, or rather of a specific form of German-Roman art history, which institutionalised itself in 1913 through the opening of the Bibliotheca Hertziana. But that is a different story.

[54] SCHREY 1915, p. 567.

Fig. 1: Ernst Steinmann in the Holy Year 1900. Archive of the Max Planck Gesellschaft, Berlin.



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXIX

Tizian

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

1900

Tizian

Von

H. Knackfuß

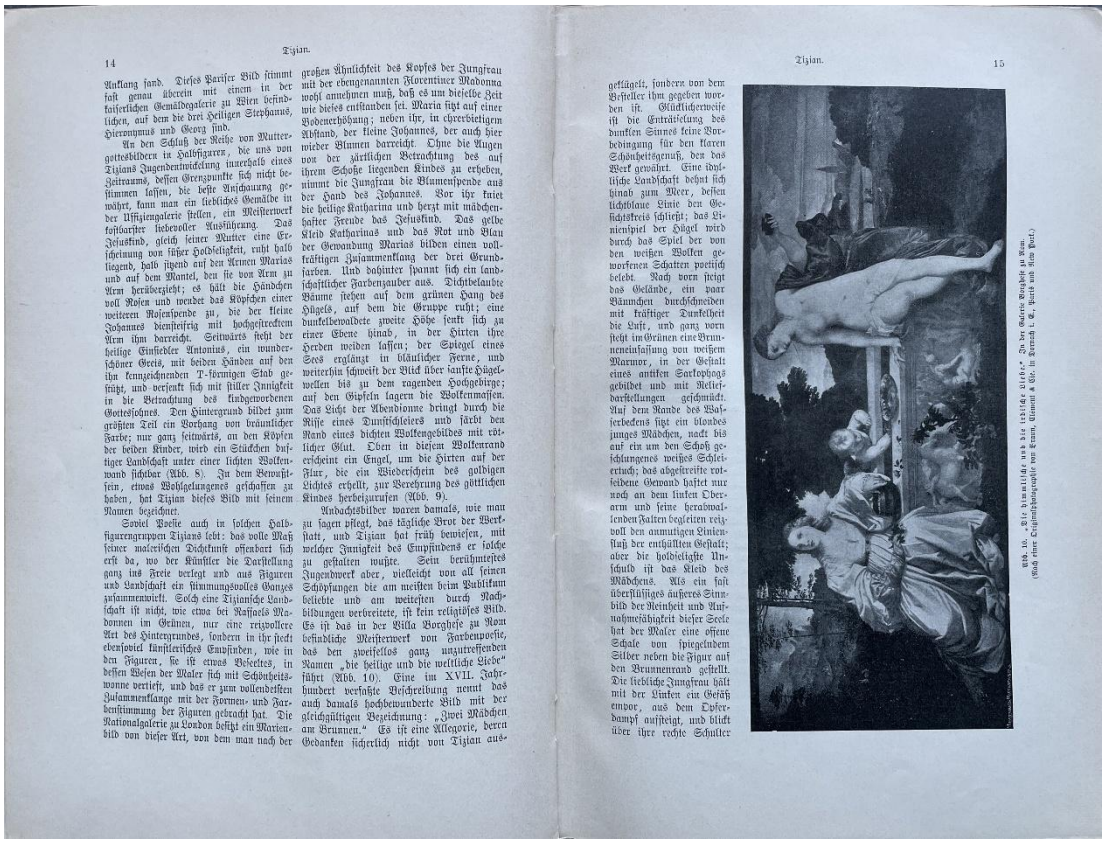
Mit 125 Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen

Dritte Auflage

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

1900



14 Tizian.

Anklang fand. Dieses Pariser Bild stimmt fast genau überein mit einem in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien befindlichen, auf dem die drei Heiligen Stephanus, Hieronymus und Georg sind.

An den Schluß der Reihe von Muttergottesbildern in Halbfiguren, die uns von Tizians Jugendentwickelung innerhalb eines Zeitraums, dessen Grenzpunkte sich nicht bestimmen lassen, die beste Anschauung gewährt, kann man ein liebliches Gemälde in der Uffiziengalerie stellen, ein Meisterwerk kostbarster liebevoller Ausführung. Das Jesuskind, gleich seiner Mutter eine Erscheinung von süßer Holdseligkeit, ruht halb liegend, halb sitzend auf den Armen Marias und auf dem Mantel, den sie von Arm zu Arm herübergelegt; es hält die Händchen voll Rosen und wendet das Köpfchen einer weiteren Rosenspende zu, die der kleine Johannes dienstfertig mit hochgestrecktem Arm ihm darreicht. Seitwärts steht der heilige Einsiedler Antonius, ein wunderschöner Greis, mit beiden Händen auf den ihn kennzeichnenden T-förmigen Stab gestützt, und versenkt sich mit stiller Innigkeit in die Betrachtung des kindgewordenen Gottessohnes. Den Hintergrund bildet zum größten Teil ein Vorhang von bräunlicher Farbe; nur ganz seitwärts, an den Köpfen der beiden Kinder, wird ein Stückchen duftiger Landschaft unter einer lichten Wolkenwand sichtbar (Abb. 8). Zu dem Bewußtsein, etwas Wohlgelungenes geschaffen zu haben, hat Tizian dieses Bild mit seinem Namen bezeichnet.

Soviel Poesie auch in solchen Halbfigurengruppen Tizians lebt: das volle Maß seiner malerischen Dichtkunst offenbart sich erst da, wo der Künstler die Darstellung ganz ins Freie verlegt und aus Figuren und Landschaft ein stimmungsvolles Ganzes zusammenwirkt. Solch eine Tizianische Landschaft ist nicht, wie etwa bei Raffaels Madonnen im Grünen, nur eine reizvollere Art des Hintergrundes, sondern in ihr steckt ebensoviel künstlerisches Empfinden, wie in den Figuren, sie ist etwas Beseeltes, in dessen Wesen der Maler sich mit Schönheitswonne vertieft, und das er zum vollendetsten Zusammenklange mit der Formen- und Farbenstimmung der Figuren gebracht hat. Die Nationalgalerie zu London besitzt ein Marienbild von dieser Art, von dem man nach der großen Ähnlichkeit des Kopfes der Jungfrau mit der ebengenannten Florentiner Madonna wohl annehmen muß, daß es um dieselbe Zeit wie dieses entstanden sei. Maria sitzt auf einer Bodenerhöhung; neben ihr, in ehrerbietigem Abstand, der kleine Johannes, der auch hier wieder Blumen darreicht. Ohne die Augen von der zärtlichen Betrachtung des auf ihrem Schoße liegenden Kindes zu erheben, nimmt die Jungfrau die Blumenspende aus der Hand des Johannes. Vor ihr kniet die heilige Katharina und herzt mit mädchenhafter Fernde das Jesuskind. Das gelbe Kleid Katharinas und das Rot und Blau der Gewandung Marias bilden einen vollkräftigen Zusammenklang der drei Grundfarben. Und dahinter spannt sich ein landschaftlicher Farbenzauber aus. Dichtbelaubte Bäume stehen auf dem grünen Hang des Hügels, auf dem die Gruppe ruht; eine dunkelbewaldete zweite Höhe senkt sich zu einer Ebene hinab, in der Hirten ihre Herden weiden lassen; der Spiegel eines Sees ragsängt in bläulicher Ferne, und weiterhin schweift der Blick über sanfte Hügelwellen bis zu dem ragenden Hochgebirge; auf den Gipfeln lagern die Wolkenmassen. Das Licht der Abendsonne dringt durch die Risse eines Dunstschleiers und färbt den Rand eines dichten Wolkengebildes mit rötlicher Glut. Oben in diesem Wolkenrand erscheint ein Engel, um die Hirten auf der Flur, die ein Wiederschein des goldigen Lichtes erhellt, zur Verehrung des göttlichen Kindes herbeizurufen (Abb. 9).

Andachtsbilder waren damals, wie man zu sagen pflegt, das tägliche Brot der Werkstatt, und Tizian hat früh bewiesen, mit welcher Innigkeit des Empfindens er solche zu gestalten wußte. Sein berühmtestes Jugendwerk aber, vielleicht von all seinen Schöpfungen die am meisten beim Publikum beliebte und am weitesten durch Nachbildungen verbreitete, ist kein religiöses Bild. Es ist das in der Villa Borghese zu Rom befindliche Meisterwerk von Farbenpoesie, das den zweifellos ganz unzutreffenden Namen „die heilige und die weltliche Liebe" führt (Abb. 10). Eine im XVII. Jahrhundert verfaßte Beschreibung nennt das auch damals hochbewunderte Bild mit der gleichgültigen Bezeichnung: „Zwei Mädchen am Brunnen." Es ist eine Allegorie, deren Gedanken sicherlich nicht von Tizian ausgeklügelt, sondern von dem Besteller ihm gegeben worden ist. Glücklicherweise ist die Enträtselung des dunklen Sinnes keine Vorbedingung für den klaren Schönheitsgenuß, den das Werk gewährt. Eine idyllische Landschaft dehnt sich hinab zum Meer, dessen lichtblaue Linie den Gesichtskreis schließt; das Linienspiel der Hügel wird durch das Spiel der von den weißen Wolken geworfenen Schatten poetisch belebt. Nach vorn steigt das Gelände, ein paar Bäumchen durchschneiden mit kräftiger Dunkelheit die Luft, und ganz vorn steht im Grünen eine Brunneneinfassung von weißem Marmor, in der Gestalt eines antiken Sarkophags gebildet und mit Reliefdarstellungen geschmückt. Auf dem Rande des Wasserbeckens sitzt ein blondes junges Mädchen, nackt bis auf ein um den Schoß geschlungenes weißes Schleiertuch; das abgestreifte rotseidene Gewand faßtet nur noch an dem linken Oberarm und seine herabwallenden Falten begleiten reizvoll den anmutigen Linienfluß der enthüllten Gestalt; aber die goldseligste Unschuld ist das Kleid des Mädchens. Als ein sonst überflüssiges äußeres Sinnbild der Reinheit und Aufnahmefähigkeit dieser Seele hat der Maler eine offene Schale von spiegelndem Silber neben die Figur auf den Brunnenrand gestellt. Die liebliche Jungfrau hält mit der Linken ein Gefäß empor, aus dem Opferdampf aufsteigt, und blickt über ihre rechte Schulter

15 Tizian.

Abb. 10. „Die himmlische und die irdische Liebe." In der Galerie Borghese zu Rom. (Nach einer Originalaufnahme von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Fig. 2 a-b: *Tizian*, ed. by Hermann Knackfuß, Bielefeld - Leipzig 1900, title and pp. 14-15. Archive of the Author

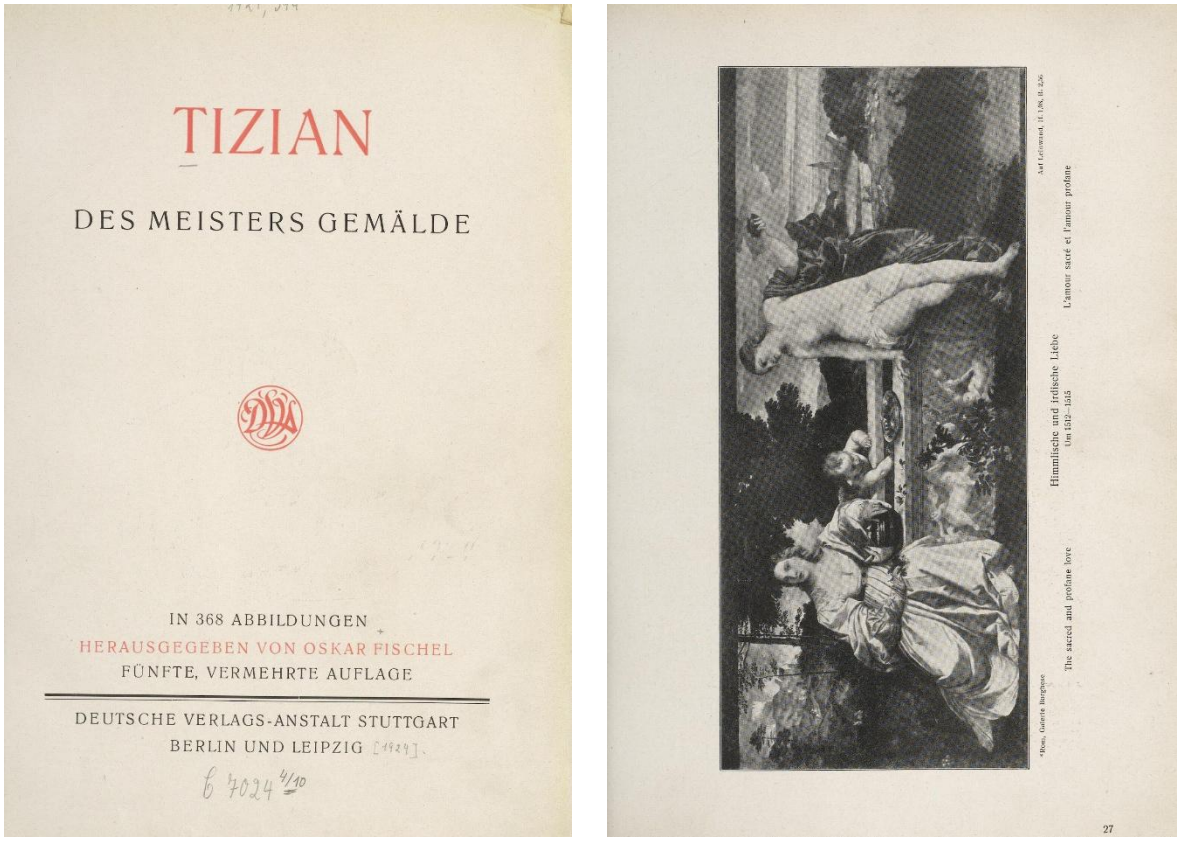


Fig. 3 a-b: *Tizian des Meisters Gemälde*, ed. by Oskar Fischel, Berlin - Leipzig 1924, title and p. 27. Archive of the Author

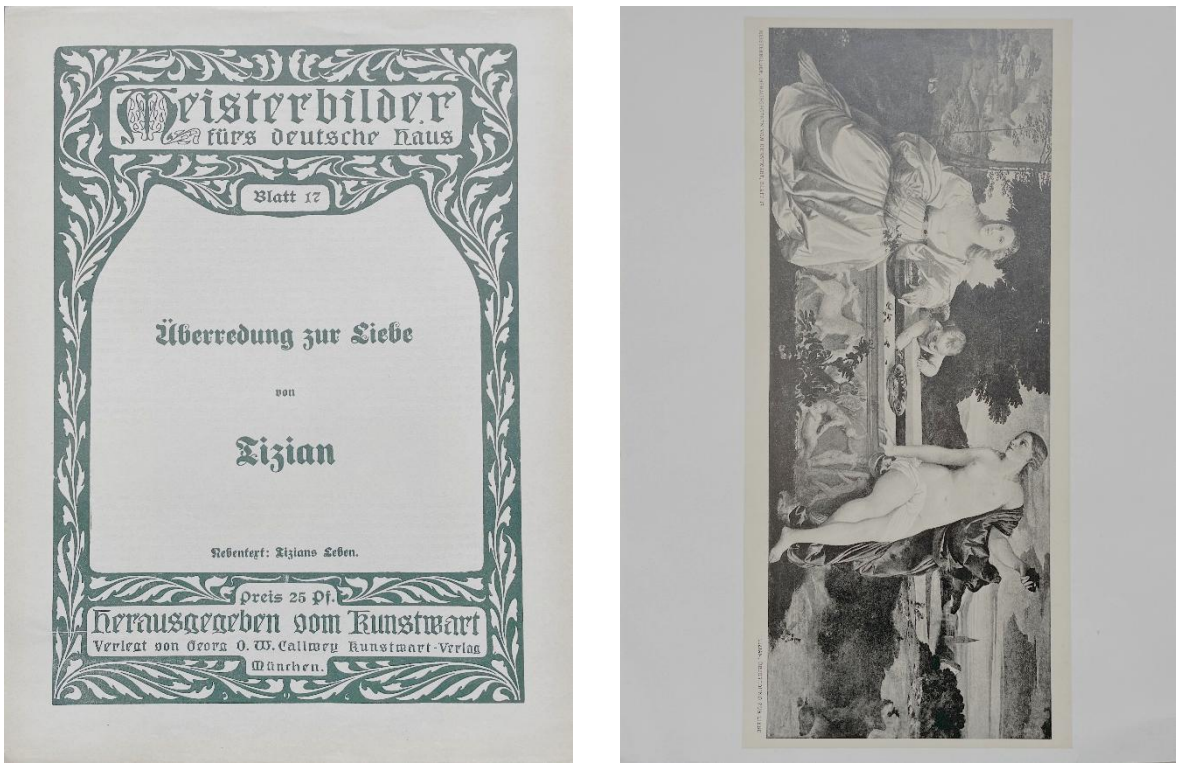
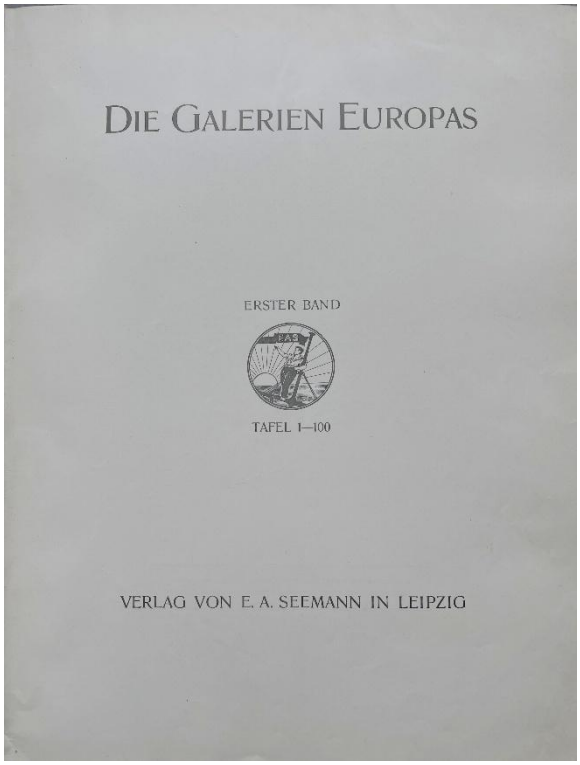


Fig. 4 a-b: *Meisterbilder fürs deutsche Haus. Überredung zur Liebe*, München 1905, title and reproduction. Archive of the Author



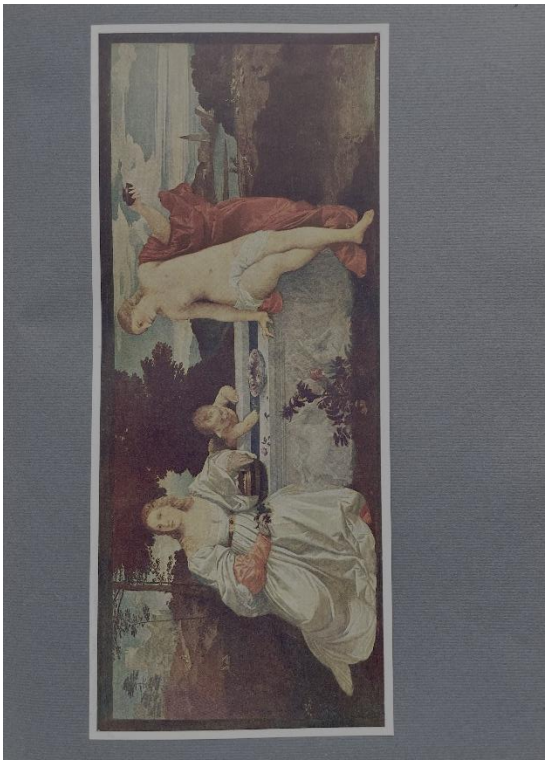


Fig. 5 a-b: *Die Galerien Europas*. Leipzig 1908, title and reproduction. Archive of the Author

Fig. 6: Eugen Petersen, first secretary of the German Archaeological Institue in Rome. Wikipedia

Fig. 7: Eugen Petersen in the Villa Albani, 1897, photographed by Ernst Steinmann. Archive of the Max Planck Gesellschaft, Berlin

Fig. 8: Ernst Steinmann in the Villa Albani, 1897, photographed by Eugen Petersen. Archive of the Max Planck Gesellschaft, Berlin

Fig. 9: Olga von Gerstfeldt, 1899. Archive of the Max Planck Gesellschaft, Berlin

Fig. 10: Olga von Gerstfeldt and Ernst Steinmann, 1900. Archive of the Max Planck Gesellschaft, Berlin

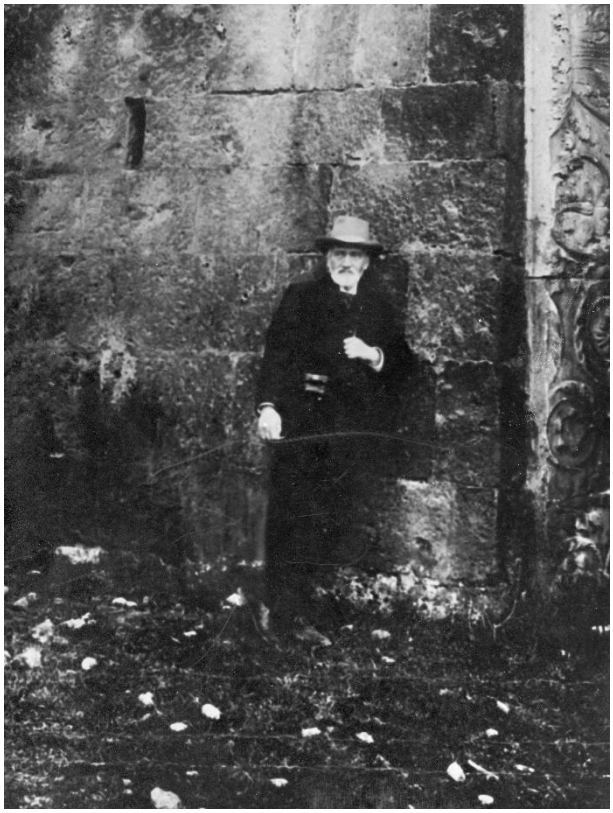


Fig. 11: Eugen Petersen in Civita Castellana, 1902, photographed by Ernst Steinmann. Archive of the Max Planck Gesellschaft, Berlin

Fig. 12: Ernst Steinmann in Civita Castellana, 1902, photographed by Eugen Petersen. Archive of the Max Planck Gesellschaft, Berlin

Fig. 13: The «Italienersaal» in the The Grand Ducal Museum, Schwerin, 1905. Archive of the Staatliches Museum Schwerin

Fig. 14: The «Italienersaal» in the The Grand Ducal Museum, Schwerin, 1921 ca. Archive of the Staatliches Museum Schwerin

Fig. 15: Olga von Gerstfeldt, 1908 ca. Archive of the Max Planck Gesellschaft, Berlin

BIBLIOGRAPHY

ANDERSON 1907
D. ANDERSON, *Catalogue générale des reproductions photographiques*, Roma 1907.

ANONYMOUS, 1891
Die Entscheidung über das Schicksal der Galerieen Borghese und Sciarra in Rom, «Kölnische Zeitung. Zweite Morgen-Ausgabe», December 3, 1891, p. 2.

ANONYMOUS, 1902
Die Galerie Borghese in Rom, «Über Land und Meer», 2, 1902, 6, pp. 195–196.

AVENARIUS 1895
F. AVENARIUS, *Unsere Sache*, «Der Kunstwart», IX, 1895, 1, pp. 1-3.

BÄRWINKEL 1892
J. BÄRWINKEL, *Vom ersten italienischen Kursus des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts 1891*, in *Zu der öffentlichen Prüfung des Fürstl. Schwarzburg. Gymnasiums, welche am 7. April 1892 stattfinden wird, ladet ehrerbietigst ein der Direktor Schulrat W. Fritsch*, Sonderhausen 1892, pp. 3-27.

BALLIN 1897
F. BALLIN, *Italienische Herbsttage. Erinnerungen an den fünften archäologischen Kursus (1895) deutscher Gymnasiallehrer in Italien*, Dessau 1897.

BROERMANN 1934
H. BROERMANN, *Der Kunstwart in seiner Eigenart, Entwicklung und Bedeutung*, München 1934.

CORRITORE 2009
R.P. CORRITORE, *Menotti, Carlo*, entry in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009 (available on-line: https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-menotti_(Dizionario-Biografico)/).

DEHIO 1908
G. DEHIO, *Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte*, «Historische Zeitschrift», C, 1908, pp. 473-485.

FRANCK 1928
P. FRANCK, *Zeichen- und Kunstunterricht. – Handbuch des Unterrichts an höheren Schulen zur Einführung und Weiterbildung in Einzeldarstellungen*, Frankfurt am Main 1928.

DIE GALERIE BORGHESE IN ROM 1902
Die Galerie Borghese in Rom, «Über Land und Meer», 2, 1902, 6, pp. 195-196.

GANTNER 1932
J. GANTNER, *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart*, Wien 1932.

GEORGENS 1883
J.D. GEORGENS, *Illustriertes Sport-Buch*, Leipzig - Berlin 1883.

GERSTFELDT 1909
O. VON GERSTFELDT, *Violante*, «Westermanns Monatshefte», LIII, 2, 1909, pp. 617-623.

GERSTFELDT 1910a
O. VON GERSTFELDT, *Venus und Violante,* «Monatshefte für Kunstwissenschaft», III, 10, 1910, pp. 365-376.

GERSTFELDT 1910b
O. VON GERSTFELDT, *Venus und Violante*, in *Pilgerfahrten in Italien*, ed. by O. von Gerstfeldt and E. Steinmann, Leipzig 1910, pp. 251-266.

GLÄSSER 1894
P. GLÄSSER, *Der dritte italienische Anschauungscursus des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, «Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik», LXIV, 150, 1894, pp. 65-88.

HAMANN 1907
R. HAMANN, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907.

HEGNER 2018
K. HEGNER, *Die Geschichte und Funktion der Gemäldekopien in den großherzoglich-mecklenburgischen Kunstsammlungen*, in *Nichts Neues schaffen: Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, ed. by A. Putzger, M. Heisterberg and S. Müller-Bechtel, Berlin - Boston 2018, pp. 191-213.

HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE 1903
Himmlische und irdische Liebe, «Kölnische Zeitung. Abend-Ausgabe», 11, January 5, 1903, p. 1.

ITALIEN 1983
Italien. Schilderungen, Tagebücher, Gedichte, Aufsätze, Buchbesprechungen und Erzählungen, hg. von V. Michels, Frankfurt am Main 1983.

KEYSERLING 1903
E. VON KEYSERLING, *Tizians himmlische und irdische Liebe und der Platonismus*, «Beilage zur Allgemeinen Zeitung», 167, June 27, 1903, pp. 180-182.

LANGER 1983
A. LANGER, *Kunstliteratur und Reproduktion. 125 Jahre Seemann Verlag im Dienste der Erforschung und Verbreitung der Kunst*, Leipzig 1983.

LEEDER 1892
M. LEEDER, *Der italienische Cursus des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts zu Rom. 1891*, in *Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Friedrich-Wilhelms-Realgymnasiums zu Grünberg i. Schl. Ostern 1892*, Grünberg 1892.

LIPPS 1906
T. LIPPS, *Einfühlung und ästhetischer Genuß*, «Die Zukunft», LIV, 1906, pp. 100-114.

MAAS 1903
M. MAAS, *Nochmals die sogenannte himmlische und irdische Liebe*, «Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe», n.s., XIV, 1903, pp. 181-182.

MUTHER 1901
R. MUTHER, *Geschmacksverbildung*, in *Studien und Kritiken*, I, *1900*, Wien [1901], pp. 266-275.

NOACK 1891a
F. NOACK, *Rom, 2. Aug. [1891] In der römischen «schwarzen» Aristokratie*, «Kölnische Zeitung. Zweite Morgen-Ausgabe», 638, August 5, 1891, pp. 1-2.

NOACK 1891b
F. NOACK, *Rom, 21. Sept. [1891] Die Gefahr, daß die herrliche Borghesische Gemäldesammlung*, «Kölnische Zeitung. Zweite Morgen-Ausgabe», 778, September 25, 1891, p. 1.

NOACK 1891c
F. NOACK, *Rom, 24. Nov. [1891] Der angebliche Cesare Borgia der Galerie Borghese*, «Kölnische Zeitung. Zweite Morgen-Ausgabe», 966, December 1, 1891, p. 1.

NOACK 1899
F. NOACK, *Der Ankauf der Galerie Borghese durch den italienischen Staat*, «Kölnische Zeitung. Abend-Ausgabe», 663, August 24, 1899, p. 1.

NOACK 1901a
F. NOACK, *Villa Borghese – Umberto I.*, «Kölnische Zeitung. Zweite Beilage zur Sonntags-Ausgabe», 134, February 17, 1901, p. 1.

NOACK 1901b
F. NOACK, *Villa und Galerie Borghese*, «Kölnische Zeitung. Zweite Morgen-Ausgabe», 944, December 3, 1901, p. 1.

NOACK 1902
F. NOACK, *Die Galerie Borghese in Rom*, «Die Gartenlaube», 9, 1902, pp. 151-153.

NOACK 1929
F. NOACK, *Kunstpflege und Kunstbesitz der Familie Borghese*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», n.s., L, 4, 1929, pp. 191-231.

OST 1980
H. OST, *Tizians "Himmlische und Irdische Liebe"*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XLI, 1980, pp. 87-104.

PALMARINI 1902
I.M. PALMARINI, *«Amor sacro e amor profano» o «La fonte d'Ardenna»?*, «Nuova Antologia», s. IV, 735, 1902, pp. 410-422.

PETERSEN 1898
E. PETERSEN, *Vom alten Rom*, Leipzig 1898 (1, *Berühmte Kunststätten*).

PETERSEN 1906
E. PETERSEN, *Zu Meisterwerken der Renaissance. Bemerkungen eines Archäologen*, «Zeitschrift für bildende Kunst», n.s., XVII, 1906, pp. 179-187.

PETERSEN 1908
E. PETERSEN, *Tizians* Amor sagro e profano *und Willkürlichkeiten moderner Kunsterklärung*, in *Die Galerien Europas. Erster Band, Tafel 1–100*, Leipzig 1908, pp. 97-104.

REUSS 1903
F. REUSS, *Institutsreisen*, «Das humanistische Gymnasium. Organ des Gymnasialvereins», XIV, 1-2, 1903, pp. 179-187.

SANTIFALLER 1962-1964
L. SANTIFALLER, *Briefe von Wilhelm Fraknói an Theodor von Sickel aus den Jahren 1877 bis 1906*, «Römische Historische Mitteilungen», VI-VII, 1962-1964, pp. 191-351.

SCHAEFLER 1901
J. SCHAEFLER, *Römische Herbsttage (1899). Reiseerinnerungen und Tagebuchblätter.* […] *Programm des Kgl. Humanistischen Gymnasiums Rosenheim für das Schuljahr 1900/01*, Rosenheim 1901.

SCHREY 1915
R. SCHREY, *Tizians Gemälde «Jupiter und Kallisto», bekannt als «Irdische und Himmlische Liebe»*, «Kunstchronik», n.s., XXVI, 1915, pp. 567-574.

STEINMANN 1894
E. STEINMANN, *Der Jeremias des Michelangelo*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XVII, 1894, pp. 175-179.

STEINMANN 1897
E. STEINMANN, *Rom. Nachdem der Gesetzesentwurf*, «Beilage zur Allgemeinen Zeitung», 164, July 26, 1897, p. 8.

STEINMANN 1899
E. STEINMANN, *Rom in der Renaissance von Nikolaus V. bis Julius II.*, Leipzig 1899 (3, *Berühmte Kunststätten*).

STEINMANN 1901
E. STEINMANN, *Die neuen Kataloge von Anderson*, «Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe», n.s., XII, 14, 1901, pp. 211-212.

STEINMANN 1903
E. STEINMANN, *Eine neue und sehr überzeugende Erklärung von Tizian's «Himmlischer und irdischer Liebe»*, «Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe», n.s., XIV, 1903, pp. 117-118.

STEINMANN 1913
E. STEINMANN, *Die Porträtdarstellungen des Michelangelo*, Leipzig 1913 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*).

TIZIAN 1905
Tizian. Zehn farbige Nachbildungen seiner Hauptwerke. Mit einer Schilderung seines Lebens und Schaffens von Hermann Voß, Leipzig [1905 ca].

VOERMANN 2012
I. VOERMANN, *Die Kopie als Element fürstlicher Gemäldesammlungen im 19. Jahrhundert*, Berlin 2012 (*Schriften zur Residenzkultur*).

WICKHOFF 1895
F. WICKHOFF, *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XVI, 1895, pp. 34-43.

WUNDERER 1892
C. WUNDERER, *Der erste italienische Kursus des k. d. archäol. Instituts*, «Blätter für das Gymnasial-Schulwesen» XXVIII, 1892, pp. 497-502.

ZIMMERMANN 2006
A. ZIMMERMANN, *From Natural Science to Primitive Art: German New Guinea in Emil Nolde*, in *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, ed. by von C. Grewe, Stuttgart 2006, pp. 279-300.

ABSTRACT

The German public was well informed about Rome and the Roman conditions in the late 19th and early 20th centuries and followed the decline of the family Borghese and the impending sale of the famous art treasures with the greatest interest. Titian's painting *Amor sacro e profano* played a special role in the acquaintance of the German public with the Galleria Borghese. The article explores the success of this masterwork in German art history and focuses on different interpretations of the famous painting between aristocratic salon culture and academic scholarship.

Il pubblico tedesco era ben informato su Roma e sulla situazione romana tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo e seguiva con grande interesse il declino della famiglia Borghese e l'imminente vendita dei famosi tesori d'arte. Il dipinto Amor sacro e profano di Tiziano ebbe un ruolo particolare nella conoscenza della Galleria Borghese da parte del pubblico tedesco. L'articolo esplora il successo di questo capolavoro nella storia dell'arte tedesca e si concentra sulle diverse interpretazioni del famoso dipinto tra la cultura aristocratica dei salotti e l'erudizione accademica.

HOOGEWERFF E ALTRI OLANDESI IN BORGHESE (1928)

La mostra del 1928

Tra il febbraio e l'aprile del 1928 si tenne presso la Galleria Borghese la *Mostra di capolavori della pittura olandese*, in occasione della quale furono esposti al primo piano della villa centotrentasei dipinti realizzati da maestri olandesi tra il tardo Quattrocento e il pieno Seicento.

La scelta della sede espositiva fu dettata – insistono i commentatori e recensori della mostra, a ruota dei curatori stessi[1] – da una simbolica familiarità tra contenuto e contenitore: originario dei Paesi Bassi – di Utrecht – era infatti l'architetto che aveva realizzato il Casino Borghese, Jan van Santen, meglio noto come Giovanni Vasanzio. Soltanto un mese prima dell'apertura della mostra, Godefridus Johannes Hoogewerff (Fig. 1), curatore e, come si vedrà, anima scientifica della retrospettiva, aveva presentato ai lettori della rivista dell'Istituto di Studi Romani la personalità artistica di Vasanzio, individuando, nella sua carriera romana, un punto di snodo fondamentale nella nomina ad architetto pontificio al servizio di Paolo V Borghese, effettiva dal 1613, e saldando il suo nome a quello, prestigioso, della villa suburbana del cardinal Scipione[2]. Ma non doveva esser stato soltanto il suggestivo gioco di rimandi tra l'architettura di Vasanzio e le opere che avrebbe di lì a poco accolto a determinare la scelta: per la riuscita di un'occasione espositiva così ambiziosa occorreva poter disporre di una sede pubblica in cui allestire la mostra, in linea con quella prassi diffusa a livello non solo italiano ma europeo, secondo la quale i prestiti di opere antiche venivano concessi a enti pubblici, e non altrettanto facilmente a esposizioni di natura privata. Ci si avvaleva quindi dello statuto della Borghese come «Galleria di Stato», guadagnato nel lontano 1902, per poter accogliere a Roma, per lo spazio di due mesi, opere provenienti da musei italiani ed esteri, o da gallerie e collezioni private[3]. Da ultimo, non doveva essere irrilevante, nella determinazione della sede, la recente riconfigurazione, al secondo piano della villa, di due nuovi locali a uso di deposito nei quali far transitare le opere della collezione permanente[4].

Ricerca condotta nell'ambito del PRIN 2022, codice 2022PEL788, finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, CUP E53D23014060006.

Desidero ringraziare la professoressa Lucia Simonato e il professor Alex Auf der Heyde per i loro consigli, Raffaele Marrone per il consueto supporto, e Dario Iacolina per la gentile concessione delle fotografie della mostra del fondo dell'Archivio del Gabinetto Fotografico Nazionale.

[1] Cfr. *MOSTRA DI CAPOLAVORI* 1928, p. VI; MUÑOZ GASPARINI 1928, p. 166; FRENO 1928, p. 238.
[2] HOOGEWERFF 1928a e 1928b. Lo studioso olandese era collaboratore della rivista «Roma. Rivista di studi e di vita romana» sin dalla sua fondazione, nel 1923. Per una breve biografia di Hoogewerff si veda GOLZIO 1963. Come si vedrà, lo storico dell'arte aveva già pubblicato due ricchi contributi su van Santen, architetto di Paolo V, in lingua olandese nel «Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond»: HOOGEWERFF 1914 e 1916.
[3] «L'esposizione non poteva trovare sede più adatta del Casino Borghese. Anzitutto per una ragione d'indole pratica: a quella Galleria di Stato hanno potuto affluire dipinti di musei pubblici dell'Italia e dell'estero, cui il regolamento vieta d'inviare opere a esposizioni private» (MUÑOZ GASPARINI 1928, p. 166). In questi anni non esisteva una precisa regolamentazione in materia di prestiti d'arte, che funzionavano semmai in maniera piuttosto empirica, come è spiegato in DE FONT-RÉAULX 2024, pp. 51-52: l'autore ricorda, in particolare, a proposito dei musei francesi, che «une des premières règles instituées porta sur le refus de prêter à des galeries ou à des collectionneurs privés: le 19 mai 1927, le Comité se prononça contre les prêts à des particuliers». Per una storia dei prestiti d'opere d'arte si veda più in generale *HISTOIRES DE PRÊTS* 2024. Sono grata a Michela Passini per aver gentilmente messo a mia disposizione una copia del volume appena citato.
[4] *MOSTRA DI CAPOLAVORI* 1928, p. V.

Il calibro dei prestiti accordati dai dodici enti stranieri chiamati a collaborare (ventiquattro opere provenivano da musei pubblici, sei da collezioni private) rivela con chiarezza il carattere internazionale dell'iniziativa[5].

L'organizzazione della mostra del 1928 poggiava evidentemente su premesse politiche e accordi diplomatici intrattenuti anzitutto dalle monarchie olandese e italiana[6], e «sotto gli auspici dei Governi d'Olanda e d'Italia»[7] si inaugurò l'evento il 25 febbraio del 1928: le autorità politiche olandesi salutarono favorevolmente l'iniziativa, che era fortemente desiderata sin dal 1924[8], e lo stesso fece la controparte italiana[9]. In tal senso, l'evento si inseriva nel solco di altre mostre coeve che consistevano in operazioni di esportazione di un'idea forte di arte nazionale oltre i confini in cui essa era fiorita. Simili iniziative riscuotevano grande successo intorno agli anni Dieci e Venti del Novecento in tutta Europa – ci ricorda Francis Haskell –, e proliferavano sulla spinta di semplici logiche di competizione, funzionando tutte in maniera piuttosto simile[10]. Coordinati da comitati bi-nazionali creati *ad hoc*, o da associazioni, enti, istituti di ricerca stranieri radicati nelle città ospitanti che potevano praticamente facilitarne l'organizzazione, questi 'saggi' dimostrativi di arte nazionale si incentravano di volta in volta su una sola scuola pittorica, o su un preciso 'momento' della storia dell'arte o ancora su una singola (gloriosa) personalità artistica[11]. La rassegna romana del 1928 non fece eccezione, e si avvalse di un comitato misto, formato da funzionari e storici dell'arte sia olandesi che italiani. Rappresentanti dei Paesi Bassi furono Wilhelm Martin, al vertice della Galleria Reale dell'Aia, e Hoogewerff, a capo dell'Istituto Storico Olandese di Roma dal 1922; per l'Italia, furono coinvolti Arduino Colasanti, direttore generale per le Antichità e Belle Arti, e Achille Bertini Calosso, alla guida della Regia Galleria Borghese dal 1924[12].

Negli anni immediatamente precedenti e successivi a quelli in cui la mostra vide la luce, la pittura d'Olanda fu protagonista di due esposizioni in Europa, a Parigi e a Londra, anticipate

[5] Già l'anno precedente, nel 1927, la Borghese di Bertini Calosso aveva ospitato un evento animato da simile respiro di cooperazione interculturale, una rassegna di fotografie e calchi di monumenti francesi, la *Mostra della raccolta di fotografie dei monumenti storici francesi*, realizzata congiuntamente dai governi italiano e francese. Per il catalogo: *MOSTRA DELLA RACCOLTA* 1927.

[6] In nome della duratura amicizia italo-olandese, che prosperava sotto il regime fascista, sarebbe stata inaugurata la nuova sede dell'Istituto Olandese di Roma, a valle Giulia, nel 1933. Del rapporto di Hoogewerff con Mussolini si parla diffusamente in EICKHOFF 2012, soprattutto alle pp. 111-115.

[7] *MOSTRA DI CAPOLAVORI* 1928, p. VI. I costi assicurativi per i prestiti delle opere furono gestiti da W.A. van Laer, e il governo olandese stanziò a tale scopo un sussidio di 2500 fiorini. L'iniziativa comportò effettivamente poche spese, dal momento che non si dovettero pagare gli spazi espositivi, l'allestimento e la sorveglianza. Il trasporto internazionale dall'Olanda fu a carico del governo italiano. Si veda HOOGEWERFF 1928c, pp. XIX-XX. Un contributo di 5000 lire fu stanziato dal governo italiano, cfr. *DELIBERAZIONI* 1928, p. 79, n. 486.

[8] Un primo comitato organizzativo olandese, coordinato dall'associazione *Nederland in den Vreemde* presieduta da Pieter Johannes de Kanter, si era formato nel 1924; a proposito del comitato olandese si veda *INSTITUTUM NEERLANDICUM* 2004, pp. 39-40.

[9] Nel settembre 1927 Hoogewerff poteva comunicare a Bertini Calosso il felice esito dei suoi colloqui con il ministro della pubblica istruzione d'Olanda, Marius Alphonse Marie Waszink, che, insieme al direttore delle Gallerie di Amsterdam, aveva garantito la sua piena adesione all'iniziativa culturale che si andava compiendo. Cfr. Roma, Archivio della Galleria Borghese (d'ora in poi AGB), 011, Mostre, *Mostra artistica capolavori della pittura olandese - Roma 1928*, busta 1, fasc. 4, lettera di Hoogewerff a Bertini Calosso, 23 settembre 1927: «Il progetto dell'Esposizione ha trovato in Olanda la più favorevole accoglienza. Ho parlato a lungo col nostro ministro della pubblica istruzione il quale ci accorda il suo pieno appoggio. Ritengo che la sua riposta a Sua Eccellenza Fedele adesso già sarà servita a Roma». Ringrazio Vanda Lisanti per avermi gentilmente segnalato il fascicolo d'archivio relativo alla mostra.

[10] Cfr. il catalogo della mostra di pittura fiamminga e olandese organizzata a Londra dalla Anglo-Batavian Society, *EXHIBITION OF DUTCH ART* 1929, p. 5: «Though some International Exhibitions have been held, […] the Dutch Exhibitions in Paris in 1911 and 1921 and in Rome in 1928, none of these has been comparable in extent with the present». Su questa esposizione si vedano MASCOLO 2014 e 2017.

[11] HASKELL 2008, pp. 191-212.

[12] *MOSTRA DI CAPOLAVORI* 1928.

oltreoceano dalla grande rassegna Hudson-Fulton a New York, del 1909[13]. A riscontro di queste retrospettive, tuttavia, la mostra in Borghese si distingueva decisamente per un taglio critico più stringente e meditato. Se gli estremi temporali dell'esposizione parigina d'arte olandese del 1921 al Musée du Jeu de Paume – seguita in ciò dalla mostra londinese del 1929 alla Burlington House – giungevano sino all'età contemporanea, la mostra romana individuava un confine cronologico molto meno ampio, grossomodo limitato al Seicento: una preferenza che doveva essere legata, almeno in parte, alla programmatica volontà di inquadrare nel discorso espositivo il momento in cui si delineò una precipua identità artistica neerlandese. La riduzione dell'arco temporale si accompagnava a una selezione del medium delle opere esposte: fu inclusa la sola pittura (con dipinti perlopiù su tela, ma anche su tavola e rame), a scapito della grafica, degli acquerelli, delle arti suntuarie – previste nella mostra parigina del 1921 e in quella londinese che si sarebbe tenuta nel 1929. La mostra in Borghese non aveva simili pretese di esaustività, ma si configurava come una piccola rassegna «dimostrativa»[14] della pittura olandese antica. Come è esplicitato nella prefazione al catalogo, si puntava principalmente a radunare in via transitoria le opere olandesi presenti in raccolte pubbliche e private italiane, ricorrendo alle risorse estere solo nel caso in cui fossero irreperibili, nel contesto nazionale, opere di maestri la cui presenza in mostra era ritenuta imprescindibile: «In Italia, per esempio, Rembrandt è solo rappresentato da ritratti e di Vermeer non esiste un solo dipinto, mentre uno solo se ne conosce di Frans Hals»[15], vale a dire *Il giovane pescatore* (Fig. 2), oggi all'Allentown Art Museum, ma allora nella collezione del conte Alessandro Contini Bonacossi che l'aveva acquistato pochi anni prima, quando era stato pubblicato da Wilhelm Valentiner come opera autografa di Hals[16]. Del ritrattista originario di Haarlem, ritenuto comprimario – insieme a Rembrandt – della pittura olandese del 'secolo d'oro', giungevano altre cinque tele, ottenute in prestito da musei francesi e tedeschi, ed esposte nella prima grande sala della mostra, dove fu condensata buona parte della pittura seicentesca[17]. L'allestimento, realizzato da Martin, seguiva un criterio di alternanza tra generi – ritratto o *tronie*, paesaggio, natura morta –, e le opere furono disposte in maniera simmetrica in base al loro formato (Fig. 3). Nello stesso ambiente, la cosiddetta sala di Elena e Paride (Fig. 4), trovarono posto due celebri lavori di Jan Vermeer concessi dai musei olandesi coinvolti nell'iniziativa: la *Testa di fanciulla*, che nel 1929 sarebbe diventata l'immagine-chiave della mostra londinese alla Burlington House, e *La lettera* del Rijksmuseum.

I prestiti dall'estero permisero poi di radunare, nell'adiacente sala di Psiche, sedici opere di Rembrandt, attraverso le quali Hoogewerff intese offrire al pubblico una visione più ampia della produzione del maestro di Leida, noto nel contesto italiano principalmente per la pittura di ritratto. Accanto ai noti autoritratti trovarono posto dipinti a tema sacro, come la *Susanna al bagno* dell'Aia e le due tele con la *Sacra famiglia* dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (Fig.

[13] *EXPOSITION HOLLANDAISE* 1921; per il catalogo della mostra di New York: *THE HUDSON-FULTON CELEBRATION* 1909.
[14] *MOSTRA DI CAPOLAVORI* 1928, p. VI.
[15] *Ibidem*.
[16] Nel 1923 Valentiner pubblicò per la prima volta il dipinto attribuendolo a Frans Hals (VALENTINER 1923, p. 133). Contini Bonacossi lo acquistò a Parigi, per poi rivenderlo a Samuel H. Kress nel 1933. Il *Giovane pescatore* è oggi riconosciuto come opera di un seguace di Hals. Cfr. EISLER 1977, pp. 132-133, K255.
[17] Nella sala di Elena e Paride, come si può distinguere dalle fotografie che intercettano due angolazioni diverse dell'allestimento, furono esposte più di venti opere. Da Wilhelm Martin, che curò l'allestimento insieme ad Hans Schneider, suo collaboratore già alla Galleria Mauritshuis dell'Aia, sappiamo che nella stessa sala dovevano trovarsi anche i due ritratti di Gerard van Honthorst convocati in mostra. L'attribuzione a Honthorst della tela *L'artista al lavoro*, oggi riconosciuta come opera di Michael Sweerts, veniva riconsiderata da Hoogewerff l'anno successivo alla mostra, quando proponeva che l'opera si dovesse ascrivere alla produzione di Hendrick ter Brugghen. Cfr. HOOGEWERFF 1929a, pp. 157-158. Il dipinto, allora nella collezione di Ubaldo Benedetti, è oggi conservato presso la Galleria Nazionale di Palazzo Corsini. Per i dettagli sull'allestimento delle sale della mostra si veda MARTIN 1928.

5) e del Musée du Louvre, oltre che il *Paesaggio con ponte*, arrivato da Amsterdam a documentare la sua attività nel genere paesaggistico (Figg. 6-7)[18].

Introducevano al percorso espositivo alcuni 'primitivi' collocati in tre ambienti più raccolti al primo piano: qui furono radunati i pochi dipinti cinquecenteschi, chiamati in mostra – riferisce il curatore – a scopo meramente illustrativo[19]. Un ritratto femminile di Jan van Scorel, pittore assai studiato da Hoogewerff[20], venne dalla Galleria Doria Pamphilj; due di Anthonis Mor giunsero dal Veneto; ancora da Monaco, per intercessione del direttore della Bibliotheca Hertziana, Ernst Steinmann, giunse la *Madonna col Bambino, la Maddalena e il donatore* di Lucas van Leyden (Fig. 8)[21]. In cambio dei grossi prestiti che i musei italiani stavano accordando alla mostra per il quarto centenario della morte di Albrecht Dürer, che sarebbe stata di lì a poco inaugurata a Norimberga, poté arrivare dal Germanisches Museum la tavola con *Mosè e gli Israeliti dopo il miracolo dell'acqua scaturita dalla roccia*, di Lucas van Leyden (Fig. 9)[22]. Hoogewerff volle 'richiamare' in villa la monumentale tempera su tavola, che sino al 1888 era appartenuta effettivamente alla collezione Borghese, per poi transitare, nel 1909, dopo alcuni passaggi collezionistici, nella raccolta del museo di Norimberga[23]. Il coinvolgimento di quest'opera già in collezione Borghese costituisce di per sé un episodio calzante per individuare le finalità e le ambizioni del curatore nell'organizzazione della mostra, e quindi per riconoscere i criteri adottati nella selezione delle opere.

Nell'utile panoramica sulla mostra pubblicata nelle «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», Wilhelm Martin, già citato collaboratore e membro della commissione esecutiva, definiva esplicitamente uno degli obiettivi della rassegna: rintracciare opere nordiche in collezioni italiane pubbliche e private, intercettando i pochi esempi contemporanei – Alessandro Contini Bonacossi a Roma, Raffaele Mansi Orsetti a Lucca, o Riccardo Gualino a Torino –, ma anche quelli più risalenti nel tempo[24]. Ricordava a questo proposito l'attenzione rivolta alla pittura del nord da parte degli ultimi Medici – in testa Cosimo III, ma anche lo zio, il cardinal Leopoldo – o da parte di Antonio Ruffo, mecenate messinese

[18] *Ibidem*. Per quanto riguarda la sala dedicata a Rembrandt, Martin specifica che Hoogewerff si impegnò a selezionare opere che potessero riassumere tutte le fasi della sua produzione.
[19] HOOGEWERFF 1928d, p. 111.
[20] HOOGEWERFF 1923.
[21] AGB, 011, Mostre, *Mostra artistica capolavori della pittura olandese - Roma 1928*, busta 1, fasc. 4, lettera di Bertini Calosso a Ernst Steinmann, 15 dicembre 1927: «Quell'aiuto largo e cordiale che viene dato da altri governi esteri non ci sarà negato, io confido, dal governo della Germania […]. Pertanto ho l'onor di pregare V.S. Ill.ma che con tanta autorità e tanta dignità si trova a capo di un istituto che raccoglie e pone a quotidiano contatto studiosi d'arte dei due paesi, di voler interporre i suoi buoni uffici affinché possano venir concessi dalle raccolte di Monaco quattro dipinti […]». I dipinti arrivati da Monaco furono: *La capretta malata* di Karel Dujardin, il *Ritratto di Willem Croes* di Frans Hals e la *Sacra famiglia* di Rembrandt.
[22] AGB, 011, Mostre, *Mostra artistica capolavori della pittura olandese - Roma 1928*, busta 1, fasc. 4, lettera di Friedrich Dörnhöffer, direttore del Germanisches Nationalmuseum, a Bertini Calosso, 27 gennaio 1928; risposta di Bertini Calosso, 5 febbraio 1928: «con altrettanta cordialità mi risulta che le autorità italiane si propongono di favorire la progettata mostra di Alberto Dürer, alla quale invieranno, ad eccezione dell'*Adorazione dei Magi,* tutti i dipinti e i disegni richiesti». In effetti, i prestiti concessi in cambio dall'Italia alla retrospettiva dureriana furono numerosi e significativi: gli Uffizi prestarono il *Ritratto del padre* (*ALBRECHT DÜRER AUSSTELLUNG* 1928, p. 44, scheda n. 42), i due *San Filippo apostolo* e *San Giacomo apostolo* (ivi, p. 57, scheda n. 62), la *Vergine della pera* (ivi, p. 62, scheda n. 72) e svariate opere grafiche (ivi, p. 109, schede nn. 216-229); da Palazzo Barberini si mosse la tavola *Gesù tra i dottori nel tempio* (ivi, p. 56, scehda n. 54) oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid; dall'Accademia Carrara, il *San Sebastiano* (ivi, p. 55, scheda n. 57) e l'*Andata di Cristo al calvario* (pp. 90-91, scheda n. 119); dalla collezione Capponi di Firenze, una *Madonna col Bambino* (ivi, p. 55, scheda n. 58); da Palazzo Pitti, giunsero *Adamo ed Eva*, copia di Hans Baldung Grien dagli originali di Dürer conservati al Museo del Prado (ivi, pp. 63-64, scheda n. 74a); l'Accademia di Venezia concesse tre disegni a tema mariano (ivi, pp. 110, schede nn. 231a, b, c) e uno studio per un *San Sebastiano* (ivi, p. 119, scheda n. 324).
[23] In Borghese la tela di Lucas van Leyden veniva scambiata per un'opera di scuola ferrarese, come si ricorda in PIANCASTELLI 1898. Dopo il passaggio tedesco, e dal 1954, il dipinto si trova al Museum of Fine Arts di Boston. Cfr. SMITH 1992, pp. 101, 302, n. 7.
[24] MARTIN 1928.

vissuto nella seconda metà del Seicento: argomenti che, come vedremo, erano stati oggetto di ricerche da parte di Hoogewerff nel decennio che precede l'anno della mostra romana. Non stupisce allora che nel conciso catalogo dell'esposizione l'autore si soffermi brevemente a ricostruire la trafila collezionistica di ciascuna delle opere esposte, includendo le informazioni in calce alle schede. Nei casi più sfortunati, si limita a indicare la collocazione 'ultima', costretto ad ammettere che «nulla risulta circa la sua provenienza»[25]; nei migliori, riesce a risalire più addietro, indicando anche i passaggi intermedi, sette e ottocenteschi, le compravendite e le aste, e menzionando i precedenti proprietari. Un esempio degno di nota è rappresentato dall'insieme di sette tele inviato da Raffaele Orsetti Mansi, proprietario a Lucca di un'ampia galleria di dipinti fiamminghi e olandesi radunata da un lontanissimo antenato negli anni settanta del Seicento[26]. Per le notizie relative alla formazione e alla consistenza della collezione Mansi, Hoogewerff si rifece agli studi condotti nel 1896 da Emil Jacobsen e da Ernst Wilhelm Moes nel 1908, che ricostruirono in particolare il momento, nel 1675, in cui la raccolta giunse in Italia da Amsterdam[27]. In altri casi fu lo stesso Hoogewerff a impegnarsi nel tracciare le vicende collezionistiche delle opere esposte, facendo affidamento anche sugli scandagli 'di prima mano' da lui condotti in precedenza, come si apprezza in alcune schede relative ai numerosi prestiti provenienti dalla Galleria degli Uffizi e da Palazzo Pitti. Incrociando le informazioni desunte dai diari di viaggio di Cosimo III de' Medici in Olanda, da lui editi per la prima volta nel 1919[28], con gli inventari primo-settecenteschi delle raccolte granducali (e talvolta con la letteratura artistica), lo studioso tentava di ricondurre ai due soggiorni del principe Cosimo l'acquisizione di diversi dipinti olandesi ancora presenti in collezione, spingendosi talora a individuare la circostanza puntuale in cui sarebbero stati scelti e comprati; un'azzardata operazione critica anticipata a dire il vero da un contributo apparso in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna» nel 1920 – *Un principe italiano fra artisti olandesi*[29] –, in cui Hoogewerff enucleava già alcune proposte (ribadite nel 1928), ponendo particolare enfasi sui rapporti di patronato artistico che il futuro granduca aveva intessuto con numerosi pittori d'Olanda. Così, riprendendo nel catalogo della mostra un'intuizione solo accennata in nota nell'edizione italo-olandese dei diari di viaggio[30], e poi approfondita nel saggio del 1920, lo studioso asseriva che in occasione delle svariate visite condotte allo studio del pittore Gaspar Netscher, all'Aia, nel 1669, il principe de' Medici aveva acquistato due tele in *pendant* dipinte nel 1668, una sola delle quali – la *Suonatrice di liuto davanti alla statua dell'amore* – fu portata alla rassegna del 1928[31]. Avanzava poi per la prima volta l'ipotesi che il *Ciarlatano* di Frans van Mieris fosse stato «acquistato dal granduca Cosimo III de' Medici, probabilmente quando egli, ancor principe ereditario, visitò lo studio del maestro a Leida, nel giugno 1669[32]».

[25] *MOSTRA DI CAPOLAVORI* 1928, p. 30, scheda n. 30.
[26] MANSI 1998.
[27] JACOBSEN 1896; MOES 1908; *MOSTRA DI CAPOLAVORI* 1928, p. 21, n. 18. La collezione Mansi è stata acquistata dallo Stato nel 1961, si veda a questo proposito *ACQUISTI DEI MUSEI* 1961, pp. 358-359.
[28] *DE TWEE REIZEN* 1919.
[29] HOOGEWERFF 1920. L'articolo era ancora in preparazione nel mese di febbraio 1920, come apprendiamo da due lettere inviate dall'autore al direttore della rivista, Corrado RicciRavenna, Biblioteca Classense, fondo Corrado Ricci, vol. 98, n. 18803 (20 febbraio 1920), n. 18805 (s.d.).
[30] *DE TWEE REIZEN* 1919, p. 237.
[31] Cfr. *MOSTRA DI CAPOLAVORI* 1928, p. 67, n. 82; ma anche HOOGEWERFF 1920, p. 123: «Questo quadro porta l'anno 1668 ed ha il suo compagno in una tela di composizione somigliante, intitolata: "Il sacrificio di Venere". Ambedue queste opere certamente sono comprate da Cosimo forse già nel primo viaggio, ma più probabilmente furono ordinate allora e ritirate allo studio del maestro nel 1669».
[32] *MOSTRA DI CAPOLAVORI* 1928, p. 63, n. 76. Un'analoga vicenda collezionistica supponeva anche per la *Suonatrice di mandolino* di Gabriel Metsu, che risulta attestata già nell'inventario della Galleria Palatina redatto tra 1704 e 1714. Cfr. Firenze, Archivio Biblioteca Uffizi, ms. 82, c. 33, n. 304 (trascrizione consultabile in rete sul sito della Fondazione Memofonte: https://www.memofonte.it/home/files/pdf/INVENTARIO_UFFIZI_1704.pdf <22 gennaio 2026>). Per la relativa scheda di catalogo si veda *MOSTRA DI CAPOLAVORI* 1928, p. 62, n. 75.

«La storia delle relazioni artistiche internazionali»[33] *nei lavori di Hoogewerff*

Oltre a contribuire alla promozione dell'Istituto Storico Olandese nel circuito culturale italiano[34], la rassegna in Borghese fu dunque per Hoogewerff un'utile occasione per leggere insieme e articolare in una più larga visuale nodi critici che aveva già avuto modo di affrontare nella sua attività di ricerca in Italia, spesso rivolta a esplorare e a inquadrare storicamente le relazioni artistiche italo-neerlandesi. Occorre ricordare che a questo tema, e più in generale alle dinamiche di scambio tra nord e sud, era stato dedicato il decimo Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, *L'Italia e l'arte straniera*, ideato da Aby Warburg e da Adolfo Venturi e ospitato a Roma, al Palazzo Corsini, nel 1912[35]. Hoogewerff partecipò all'incontro internazionale da uditore, ed ebbe modo di ascoltare le lezioni tenute, tra gli altri, da Adolph Goldschmidt e da Jan Veth[36], che ragionarono soprattutto sui 'prestiti' figurativi e sulle reciproche 'influenze' tra la pittura italiana e quella olandese in età moderna, con un focus specifico sul rapporto tra Rembrandt e la cultura artistica della penisola[37]. È dunque da credere che gli stimoli innescati dalla manifestazione romana, concepita per sondare «la storia […] dei rapporti fra l'Italia e le altre Nazioni»[38] siano alla radice di molti studi condotti da Hoogewerff negli anni immediatamente successivi al congresso: basti pensare ai due articoli pubblicati sul «Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond» nel 1914 e nel 1916, nei quali lo studioso medita evidentemente sugli spunti offerti dall'intervento romano di Friedrich Noack sugli *Artisti nordici a Villa Borghese*[39], individuando in quest'ultima un «Nederlandsch "Monument" te Rome», e descrivendo l'impegno di Jan van Santen nella progettazione del casino anche in rapporto con altre ville suburbane e palazzi romani (Fig. 10)[40]. Va tuttavia sottolineato che Hoogewerff si sarebbe allontanato dal tracciato metodologico – strettamente storico-stilistico – indicato da alcuni relatori, per imboccare una nuova impostazione critica, derivante dalla sua forte dedizione alla ricerca documentaria. Come già messo in luce dai resoconti biografici, lo storico dell'arte, appena venticinquenne, era stato inviato a Roma con il mandato specifico di proseguire le indagini archivistiche avviate dal più anziano collega Johannes Albertus Franciscus Orbaan sugli artisti neerlandesi nell'Urbe, nell'ambito di un ampio progetto di ricerca promosso dal governo olandese, che mirava a rintracciare attestati relativi alla storia d'Olanda – soprattutto posteriori al Concilio di Trento – nei fondi romani[41]. Frutto di questo scrutinio documentario fu la pubblicazione, nel 1912 e nel 1917, dei due volumi di regesti di testimonianze relative a pittori ed eruditi olandesi presenti a Roma tra il 1600 e il 1725, i *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*, che completavano la serie inaugurata da Orbaan[42]. Le risorse documentarie che Hoogewerff pazientemente estrasse dagli archivi romani avevano inoltre costituito il supporto per la tesi di dottorato difesa a Utrecht nel 1912 con Willem Vogelsang, dedicata alla ricostruzione delle biografie e dell'attività dei pittori olandesi presenti a Roma sul finire del Cinquecento – i Romanisti[43].

---

[33] *X Congresso Internazionale* 1912, p. 12.
[34] *Institutum Neerlandicum* 2004, pp. 39-40.
[35] Gli atti poterono essere pubblicati solo dieci anni più tardi: *L'Italia e l'arte straniera* 1922. Sul congresso si vedano Agosti 1996, pp. 191-193, Meyer 2013, e gli atti del convegno tenutosi all'Accademia dei Lincei in occasione del centenario dal congresso internazionale: *L'Italia e l'arte straniera* 2015. Per una sintesi ragionata degli interventi che riguardarono l'arte italiana e l'arte olandese si veda, all'interno del volume sopracitato, Meijer 2015.
[36] Hoogewerff stesso ricorda l'importanza dell'intervento di Veth per i suoi studi su Rembrandt (1917b). Veth 1915; pubblicato più tardi con aggiunte: Veth 1922.
[37] Si rimanda ancora a Meijer 2015.
[38] *X Congresso Internazionale* 1912, p. 12.
[39] Noack 1922.
[40] Cfr. Hoogewerff 1914 e 1916.
[41] Meijer 2015. Luijdjens 1957. Krul 2014.
[42] *Bescheiden in Italië* 1911, 1913, e 1917.
[43] Hoogewerff 1912.

Dopo il congresso del 1912, a questo primo filone di ricerca se ne affiancò un secondo, rivolto allo studio di alcune, singolari dinamiche di patronato tra mecenati italiani e artisti stranieri, oltreché all'individuazione di episodi antichi e moderni di fortuna collezionistica della pittura d'Olanda nella penisola[44]. Nel 1916, ad esempio, venne alla ribalta il caso Ruffo, grazie alla pubblicazione a più riprese delle carte dell'archivio familiare da parte di un lontano discendente del collezionista siciliano, Vincenzo Ruffo[45]. Fu così consegnata alla comunità scientifica la corrispondenza che il mecenate Antonio Ruffo aveva intrattenuto con pittori come Guercino o Artemisia Gentileschi, e – per ciò che interessa in questa sede – si poté finalmente provare l'esistenza di un legame storico tra Rembrandt, di cui Ruffo era stato più volte committente (tra 1652 e 1663), e l'Italia. In quest'ambito di ricerca, che, come si è accennato, era allora particolarmente fervente, l'individuazione di un filo diretto tra l'artista e un mecenate italiano ebbe un impatto considerevole: una lettera inviata da Hoogewerff a Corrado Ricci nel 1917 permette di toccare con mano la sorpresa con cui lo studioso olandese accolse i «documenti interessantissimi dell'archivio Ruffo»[46]; e bisogna credere che Ricci condividesse con lo studioso olandese l'entusiasmo per la scoperta, dato che, in quegli stessi anni, stava lavorando alla stesura del suo *Rembrandt in Italia*, licenziato nel 1918[47]. Fu Hoogewerff però, con un articolo edito nel 1917, ad affrontare per primo il problema del riconoscimento della serie di dipinti spediti da Rembrandt ad Antonio Ruffo, riuscendo nell'intento di identificare con certezza due delle tre opere citate nel carteggio: l'*Aristotele con il busto di Omero* di New York (allora nella collezione di Collis P. Huntington) e l'*Omero* della Galleria dell'Aia[48] (Fig. 11).

Il caso Borghese

Ma è attorno al polo della committenza Borghese che si svilupparono le più originali ricerche di Hoogewerff sull'antica fortuna italiana della produzione artistica olandese e fiamminga. Esplorando il fondo autonomo dell'Archivio Borghese, incorporato nell'Archivio Segreto Vaticano nel 1892[49], lo studioso poté rinvenire un sostanzioso scambio di lettere private, inviate

[44] Quanto agli esempi contemporanei, è da ricordare il resoconto sulla mostra milanese organizzata dal Circolo d'Arte e d'Alta Coltura nel 1922 (HOOGEWERFF 1922a), e poi la curatela del catalogo della collezione di Achillito Chiesa, insieme a Hofstede de Groot e a Giacomo de Nicola (DE GROOT–HOOGEWERFF–DE NICOLA 1925).

[45] Le carte furono pubblicate su tutti i numeri del «Bollettino d'Arte» usciti nel 1916 con il titolo *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, seguito da un numero progressivo da I a VI (RUFFO 1916). Sul caso del mecenatismo di Antonio Ruffo si vedano HASKELL 1966, pp. 326-328; DE GENNARO 2003.

[46] Ravenna, Biblioteca Classense, fondo Corrado Ricci, vol. 98, n. 188000, lettera di Hoogewerff a Ricci, 18 maggio 1917 (edita in SCIOLLA 2008, p. 293, n. 12). Hoogewerff notava che «nelle biografie di Rembrandt non si parla affatto delle sue relazioni coll'Italia, e nei documenti (raccolti dal dott. Hofstede de Groot) non risulta ch'il Maestro abbia mai spedito oggetti d'arte o quadri suoi per via di mare». Anche Longhi accoglieva con entusiasmo gli articoli di Ruffo in una recensione pubblicata sul bollettino bibliografico dell'«Arte», in cui li definiva «lo studio archivistico più importante apparso fin qui per la storia del grande Seicento italiano»; cfr. LONGHI 1918.

[47] RICCI 1918. Lo scambio epistolare con lo storico dell'arte ravennate è la spia di un sodalizio nato da una convergenza di interessi tra i due studiosi. L'attenzione di Hoogewerff verso il lavoro di ricostruzione delle vicende collezionistiche delle opere di Rembrandt portato avanti da Ricci si coglie bene nel catalogo della mostra del 1928, nelle schede dedicate agli otto dipinti rembrandtiani; cfr. *MOSTRA DI CAPOLAVORI* 1928, pp. 71-82, nn. 88, 90, 98, 99.

[48] HOOGEWERFF 1917b: per quanto riguarda il terzo dipinto della serie, raffigurante Alessandro Magno, Hoogewerff propose di riconoscere una prima versione (rifiutata dal committente e rispedita al mittente) nell'*Uomo in armatura* del Kelvingrove Art Gallery and Museum di Glasgow; identificava invece la versione definitiva del dipinto nella *Pallade Atena*, che allora si trovava all'Hermitage di San Pietroburgo (attualmente al Museu Calouste Gulbenkian di Lisbona). Per i problemi circa l'identificazione attuale dell'*Alessandro Magno* di collezione Ruffo, si vedano BROWN–ROY 1992, GILTAIJ 1999, p. 63, GILTAIJ 2017.

[49] Nel 1932, all'arrivo dell'«Archivio Borghese propriamente detto» in Vaticano, il nucleo documentario noto come «Archivio Borghese» avrebbe assunto la classificazione di «fondo Borghese», si veda VENDITTI 2015, p. 472, n. 19 e p. 475. Per la storia dei tre archivi Borghese, DELLA PERGOLA 1957, p. 135.

nel biennio 1610-1611, tra il cardinal nipote Scipione e Guido Bentivoglio, che rivestiva allora a Bruxelles il ruolo di nunzio delle Fiandre. Lo scambio riguardava la commessa da parte del cardinale di una serie di sedici arazzi a tema biblico – le *Storie di Sansone* –, affidata da Bentivoglio (che fungeva da intermediario) ai mastri arazzieri di Bruxelles su cartoni realizzati a Malines. Nei tre saggi che trasse dallo studio di questo carteggio e di altri successivi[50], Hoogewerff poté sviluppare un discorso critico già avviato negli scritti in cui aveva messo a fuoco la particolare protezione esercitata dal papa Borghese, e dal cardinal nipote, nei confronti di van Santen, incaricato non soltanto di dirigere il cantiere della villa suburbana, ma pure di portare a compimento il Palazzo Borghese a Monte Cavallo, l'attuale Palazzo Pallavicini-Rospigliosi[51], e poi immediatamente licenziato al momento dell'elezione al soglio pontificio di Gregorio XV (che lo avrebbe rimpiazzato con Domenichino)[52].

Lo studioso aveva già cominciato a riconoscere in Scipione Borghese un fine estimatore della pittura olandese, individuando in lui uno dei più facoltosi protettori di Gerard van Honthorst a Roma, e suggerendo che l'*Elevazione di san Paolo al terzo cielo*, eseguita negli ultimi anni del soggiorno romano del pittore di Utrecht per la chiesa di Santa Maria della Vittoria, potesse essergli stata richiesta dal cardinal Borghese[53]. Le dettagliate epistole secentesche permisero a Hoogewerff anzitutto di rilevare ulteriormente «cosa attirasse il cuore dei principi della Chiesa e come essi si esprimessero riguardo alle nuove acquisizioni»[54], e di ragionare sul gusto diffuso (nell'aristocrazia italiana del XVII secolo) per la manifattura fiamminga di arazzi, raffrontando il caso dell''ordinazione' avanzata da Borghese per il tramite del cardinale suo amico, con una commessa del medesimo tipo disposta da Cosimo III de' Medici direttamente ad Anversa durante il suo celebre viaggio oltremontano[55]. Per un altro verso, integrando alcune indicazioni contenute nelle lettere con le opere nordiche della collezione Borghese, tentava – con accostamenti talora impressionistici – di riconoscere alcuni dei dodici piccoli paesaggi inviati in dono da Bentivoglio in dipinti della raccolta romana che lui reputava «in den trant Joachim Patinier»[56] (sullo stile di Patinier).

Nel momento in cui veniva ordita la rassegna sull'arte olandese in Borghese, Hoogewerff doveva risultare il candidato più idoneo e qualificato per dirigere scientificamente l'iniziativa. D'altronde lo studioso era ormai da anni perfettamente integrato nella comunità scientifica italiana, come dimostrano le sue fitte collaborazioni con Giovanni Gentile e Pietro Toesca, che si rivolsero

[50] HOOGEWERFF 1921,1923 e 1925. Nel secondo episodio lo studioso pubblicò altri documenti riferibili al carteggio Borghese-Bentivoglio, che gli erano stati segnalati da A.H.L. Hensen e che pertenevano a un altro fondo dell'Archivio Vaticano: da questo gruppo documentario emergevano i contorni di una seconda ordinazione di arazzi da parte del cardinal Scipione – dieci *verdures*, arazzi a tema paesaggistico – al tessitore di Bruxelles Johannes Raes. Nel terzo e ultimo saggio, invece, lo studioso pubblicò gli scambi epistolari che il cardinale intrattenne con Ascanio Gesualdi e Lucio Morra, che dopo Bentivoglio rivestirono la nunziatura di Fiandra. Questi furono gli intermediari, riferisce Hoogewerff, per la realizzazione di altre due serie acquistate da Scipione tra 1617 e 1618.

[51] HOOGEWERFF 1914, p. 214; MANDL 1933 ha chiarito che van Santen fu il responsabile della progettazione dei giardini del palazzo e del casino dell'Aurora.

[52] «Den 28 Januari van dat jaar immers was paus Paulus V gestorven, die met zijn neef, den kardinaal Scipio Borghese, de Nederlandsche kunstenaars met blijkbare voorkeur had begunstigd. Nauwelijks was een maand later de opvolger, Gregorius XV (Ludovisi), aan de regeering gekomen of de bakens werden verzet. Jan van Santen, stadgenoot van Honthorst, die onder Paulus V het ambt van pauselijk bouwmeester bekleedde, zag zich terstond ontslagen, en onze schilder, die tijdens zijn verblijf te Rome vooral als kerkschilder zich had ontwikkeld, zal evenmin meer werk hebben gevonden» (HOOGEWERFF 1917a, pp. 38-39).

[53] Ivi, pp. 45-46. Lo studioso avanzava quest'ipotesi ricordando che Borghese aveva investito a proprie spese nella realizzazione della facciata della chiesa di Santa Maria della Vittoria tra 1605 e 1626. Cfr. anche la sua monografia sul pittore (HOOGEWERFF 1924a).

[54] HOOGEWERFF 1921, p. 128: «waarnaar het hart der kerkvorsten uitging en hoe zij zich over de aanwinsten uitspreken».

[55] *Ibidem*, ma anche in DE TWEE REIZEIN 1919, pp. 375-384.

[56] HOOGEWERFF 1921, p. 129: «onder de Vlaamsche schilderijen is een "Graflegging" van de hand van een der Brugsche primitieven, benevens een groep landschapjes uit de Antwerpsche school. Deze landschapjes in den trant Joachim Patinier zijn deels nog in het Museum Borghese aanwezig».

a lui per incrementare con nuove voci biografiche la sezione dell'Enciclopedia Italiana relativa agli artisti stranieri[57], o quella già citata con Ricci, che lo coinvolse nel lavoro di revisione del manoscritto di Edoardo Mottini su *Pittori fiamminghi e olandesi*, dato alle stampe nel 1924[58].

Dal 1922, poi, come si è anticipato, Hoogewerff aveva assunto la direzione dell'Istituto Olandese di Roma: un incarico da lui rivestito con grande intraprendenza, al punto di guadagnarsi il riconoscimento di artefice dell'ammodernamento e del potenziamento dell'Istituto in un serio polo di riferimento, a livello non solo nazionale, per gli studi di archeologia, storia e storia dell'arte[59]. Il profilo di 'funzionario' internazionale che lo storico dell'arte andava costruendosi, e che avrebbe consolidato negli anni a venire, si rivelava già nel 1928 perfettamente in linea con un'occasione espositiva che, come si è visto, nasceva e traeva vantaggio dalla cooperazione tra studiosi e musei di diversa nazionalità. Va d'altra parte ricordato che i suoi contatti con la Borghese risalivano già al 1921, anno in cui lo studioso fu interpellato dal direttore dell'Ufficio Esportazioni di Roma e da Giulio Cantalamessa, allora alla guida della Borghese, per effettuare una perizia su un ritratto muliebre. Riconosciuto da Hoogewerff come opera autografa di Antonie Palamedes, il dipinto fu acquisito alla raccolta della Galleria lo stesso anno per poi essere ceduto alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, dove tuttora si trova[60]. Verosimilmente al 1924 risalgono le prime interazioni di Hoogewerff col nuovo direttore del Museo di Villa Borghese, Bertini Calosso[61], che si sarebbero ulteriormente intensificate negli anni immediatamente successivi, quando il collega italiano – che frattanto era chiamato a partecipare a varie iniziative dell'Istituto Olandese – diede avvio a una serie di studi sull'attività laziale del pittore e miniatore brabantino Frans van de Kasteele, avendone rintracciato diverse opere in chiese di Orte e Tivoli[62].

Negli ultimi mesi del 1927 Hoogewerff e Bertini Calosso si ritrovarono a collaborare per la mostra d'arte olandese, che – lo si intuì già a metà marzo – avrebbe registrato un'altissima affluenza, tale da rendere necessaria l'estensione dei giorni e degli orari di apertura, con l'introduzione di visite straordinarie, serali e domenicali, ai locali della mostra[63]. Al grande successo di pubblico corrispose naturalmente un alto rendimento anche dal punto di vista economico. È proprio in questo contesto che si colloca la seconda e ultima acquisizione promossa da Hoogewerff per le collezioni della Borghese: il dipinto in questione, transitato all'Ufficio Esportazioni di Firenze nel 1928, fu riconosciuto da Wolfgang Stechow come opera dell'ultima maturità di Hendrick ter Brugghen; Hoogewerff propose di acquistarlo col saldo ricavato dall'evento espositivo e di destinarlo proprio alle collezioni del museo che aveva

[57] VENTRA 2020, p. 316.

[58] Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrado Ricci, vol. 130, n. 24644, Edoardo Mottini a Corrado Ricci, 10 giugno 1924.

[59] Per la storia della direzione di Hoogewerff si veda OFFERHAUS 1989, e KESSEL *ET ALII* 1993, p. 313.

[60] HOOGEWERFF 1922b. In DE RINALDIS 1945, p. 52 venne liquidato come «un mediocre ritratto di donna». Il dipinto è stato espunto dal corpus di Palamedes (ROSEN 2024, p. 502, cat. E6); oggi si trova in deposito a Palazzo Barberini, inv. 2341, (MOCHI ONORI–VODRET 2008, p. 299).

[61] Hoogewerff ricorda di essere stato coinvolto nella serie di prossima pubblicazione sulle fonti per la storia dell'arte del XVII secolo, «Bronnen voor de Kunstgeschiedenis der 17de eeuw», diretta da Bertini Calosso, e di aver condiviso col collega alcuni documenti inediti (HOOGEWERFF 1924b, p. XL). Non risulta che la serie sia poi stata sviluppata, né tanto meno portata a compimento. Per un profilo bio-bibliografico di Bertini Calosso e per la sua attività di funzionario si veda PARCA 2007, pp. 85-103.

[62] Sulle opere laziali di van de Kasteele si veda FOKKER 1925, p. 184; HOOGEWERFF 1926, p. XLIX: «De kunstenaar bljkt uit het atelier van Dionijs Calvaert te zijn voortgekomen en is belangrijker dan men vermoedde. Dr. Bertini Calosso heeft een studie over hem in voorbereiding, waarop hier niet kan worden vooruitgeloopen». È da credere che Bertini Calosso non abbia mai messo per iscritto o pubblicato queste sue ricerche su van de Kasteele.

[63] AGB, 011, Mostre, *Mostra artistica capolavori della pittura olandese - Roma 1928*, busta 1, fasc. 4, lettera del Ministro dell'Istruzione Pietro Fedele alla Direzione della Galleria Borghese, 17 marzo 1928. Cfr. anche MARTIN 1928, p. 89, in cui viene ricordato che i visitatori furono 24000.

ospitato la mostra[64]. Il celebre *Concerto* (Fig. 12), firmato e datato 1629, entrò effettivamente a far parte della collezione della Borghese nel 1928, su proposta di Hoogewerff, per poi essere ceduta – alla metà degli anni Cinquanta – a Palazzo Barberini, che stava allora configurandosi come la nuova sede della Galleria Nazionale di Arte Antica[65].

[64] Per una rapida menzione alla proposta d'acquisto si veda HOOGEWERFF 1929b, p. XLI. Per la pubblicazione del dipinto si rimanda a STECHOW 1928. L'anno precedente, Longhi aveva riconosciuto come opera di ter Brugghen la piccola tela con la «Donnina allegra» del Centraal Museum di Utrecht, che effettivamente riproduce la figura femminile, estrapolandola dalla composizione originale (LONGHI 1927, p. 116). Hoogewerff notava che Stechow aveva indicato un'erronea collocazione del *Concerto*, credendo che si trovasse a Palazzo Corsini e non alla Borghese. Che l'opera sia effettivamente transitata a Villa Borghese lo apprendiamo anche da DE RINALDIS 1945, p. 49, ripr. a p. 104.

[65] Per le opere acquistate dallo Stato per la Galleria Borghese e cedute a Palazzo Barberini, cfr. *CATALOGO GALLERIA BARBERINI* 1953, pp. 8-9; per il dipinto, si vedano SLATKES–FRANITS 2007, p. 211 e MOCHI ONORI–VODRET 2008, p. 422, inv. 2334.

Fig. 1: Willem Vogelsang, *Ritratto di Hoogewerff*, 1927, matita su carta, 25x16cm. RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Archief Willem Vogelsang

Fig. 2: Frans Hals (attribuito), *Il Giovane pescatore* (allora in collezione Contini Bonacossi), *Mostra dei Capolavori di Pittura Olandese*, Roma, Galleria Borghese, 1928. Foto di Carlo Carboni. Archivio Gabinetto Fotografico Nazionale, E012490. Courtesy Ministero della Cultura. Istituto centrale per il catalogo e la documentazione

Fig. 3: Vista della sala dedicata alla pittura olandese del Seicento, *Mostra dei Capolavori di Pittura Olandese*, Roma, Galleria Borghese, 1928. Foto di Carlo Carboni. Archivio Gabinetto Fotografico Nazionale, E012513. Courtesy Ministero della Cultura. Istituto centrale per il catalogo e la documentazione

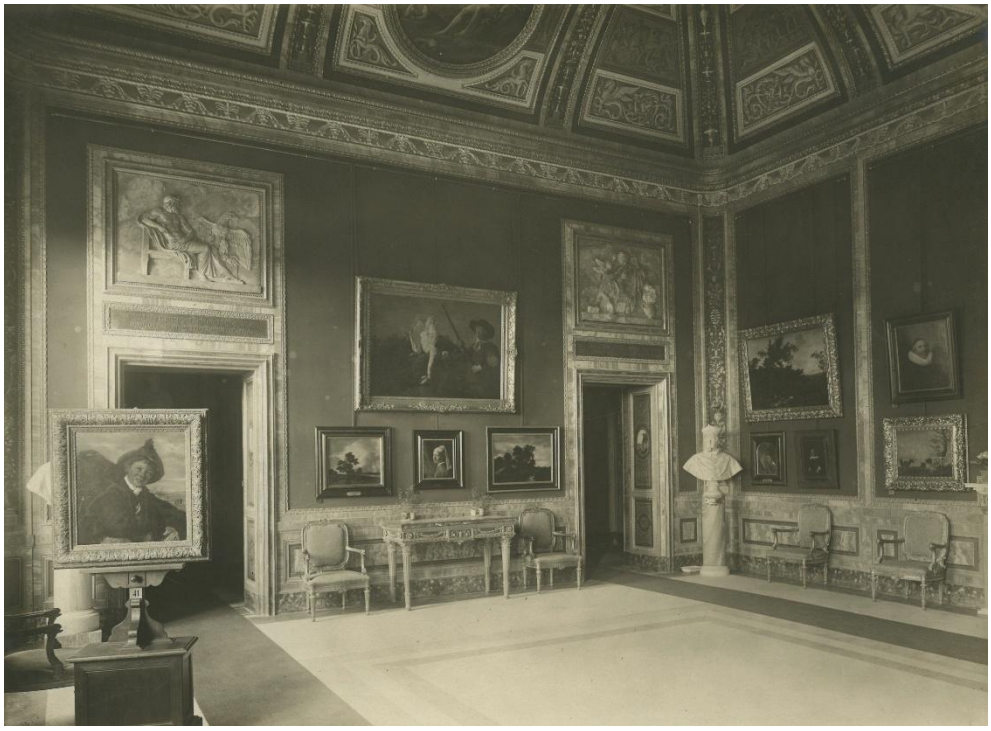


Fig. 4: Vista della sala dedicata alla pittura olandese del Seicento, *Mostra dei Capolavori di Pittura Olandese*, Roma, Galleria Borghese, 1928. Foto di Carlo Carboni. Archivio Gabinetto Fotografico Nazionale, E012514. Courtesy Ministero della Cultura. Istituto centrale per il catalogo e la documentazione

Fig. 5: Rembrandt, *La sacra famiglia*, proveniente dall'Alte Pinakothek di Monaco, *Mostra dei Capolavori di Pittura Olandese*, Roma, Galleria Borghese, 1928. Foto di Carlo Carboni. Archivio Gabinetto Fotografico Nazionale, E012488. Courtesy Ministero della Cultura. Istituto centrale per il catalogo e la documentazione

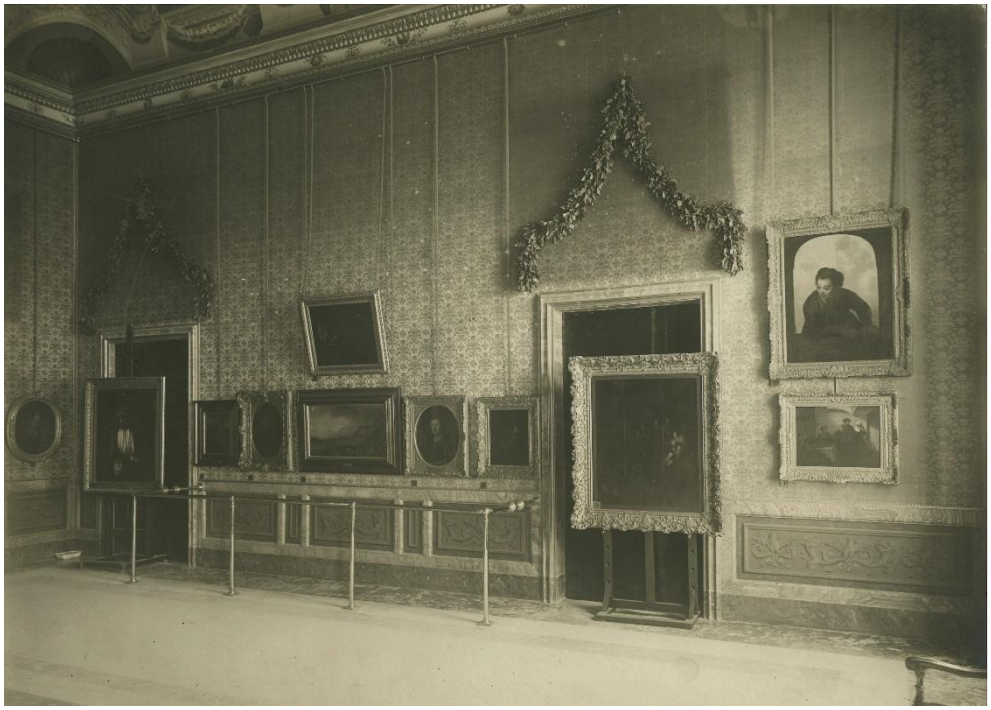


Fig. 6: Vista della sala dedicata a Rembrandt, *Mostra dei Capolavori di Pittura Olandese*, Roma, Galleria Borghese, 1928. Foto di Carlo Carboni. Archivio Gabinetto Fotografico Nazionale, E012515. Courtesy Ministero della Cultura. Istituto centrale per il catalogo e la documentazione

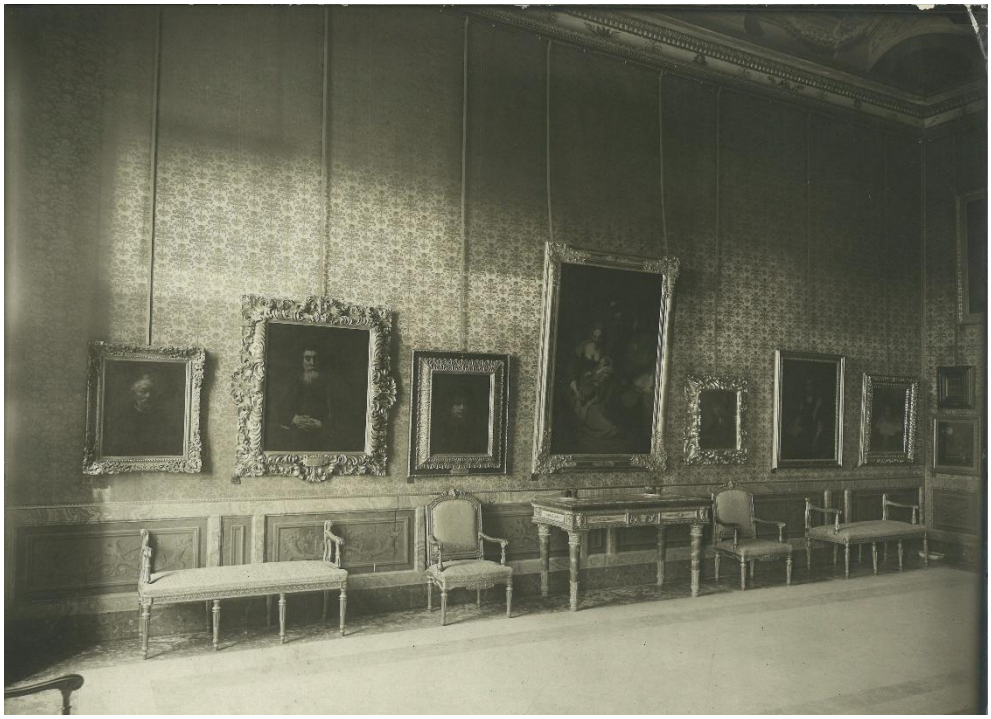


Fig. 7: Vista della sala dedicata a Rembrandt, *Mostra dei Capolavori di Pittura Olandese*, Roma, Galleria Borghese, 1928. Foto di Carlo Carboni. Archivio Gabinetto Fotografico Nazionale, E012516. Courtesy Ministero della Cultura. Istituto centrale per il catalogo e la documentazione

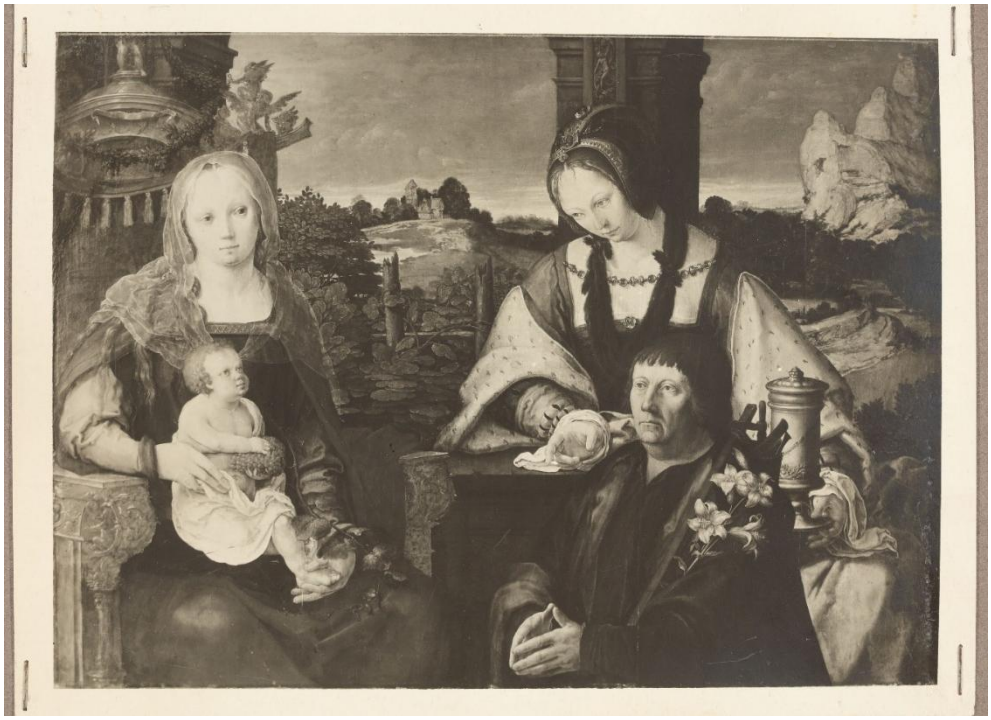
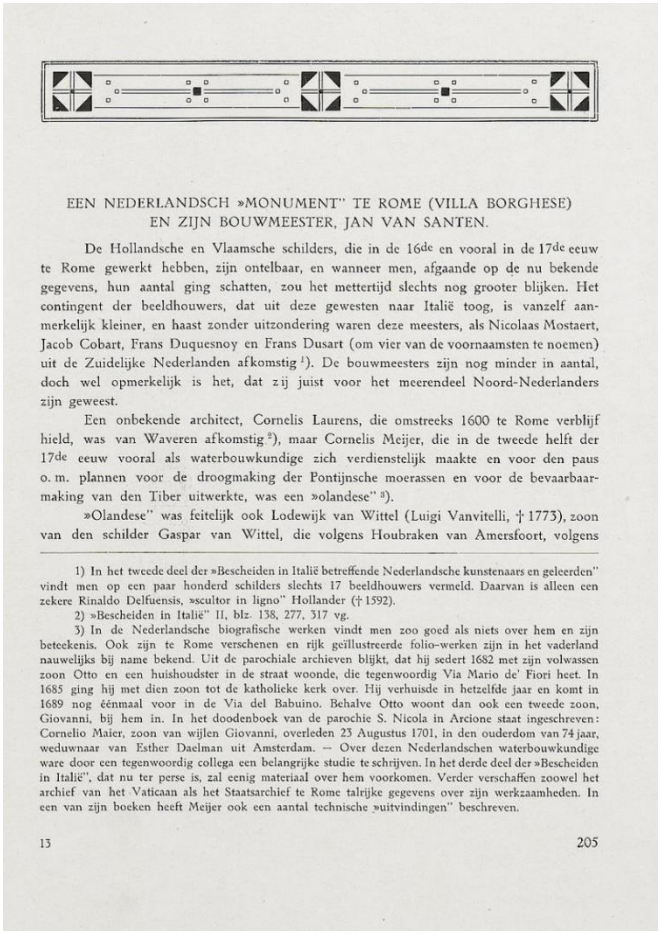


Fig. 8: Luca di Leida, *La Madonna col Bambino, la Maddalena e il donatore*, proveniente dall'Alte Pinakothek di Monaco, *Mostra dei Capolavori di Pittura Olandese*, Roma, Galleria Borghese, 1928. Foto di Carlo Carboni. Archivio Gabinetto Fotografico Nazionale, E012487. Courtesy Ministero della Cultura. Istituto centrale per il catalogo e la documentazione

Fig. 9: Luca di Leida, *Mosè e gli Israeliti dopo il miracolo dell'acqua scaturita dalla roccia*, 1527, tempera a colla su tela, 181.9x237.5 cm. Museum of Fine Arts Boston, inv. 54.1432. Photograph © [2026] Museum of Fine Arts, Boston



EEN NEDERLANDSCH »MONUMENT" TE ROME (VILLA BORGHESE)
EN ZIJN BOUWMEESTER, JAN VAN SANTEN.

De Hollandsche en Vlaamsche schilders, die in de 16de en vooral in de 17de eeuw te Rome gewerkt hebben, zijn ontelbaar, en wanneer men, afgaande op de nu bekende gegevens, hun aantal ging schatten, zou het mettertijd slechts nog grooter blijken. Het contingent der beeldhouwers, dat uit deze gewesten naar Italië toog, is vanzelf aanmerkelijk kleiner, en haast zonder uitzondering waren deze meesters, als Nicolaas Mostaert, Jacob Cobart, Frans Duquesnoy en Frans Dusart (om vier van de voornaamsten te noemen) uit de Zuidelijke Nederlanden afkomstig [1]). De bouwmeesters zijn nog minder in aantal, doch wel opmerkelijk is het, dat zij juist voor het meerendeel Noord-Nederlanders zijn geweest.

Een onbekende architect, Cornelis Laurens, die omstreeks 1600 te Rome verblijf hield, was van Waveren afkomstig [2]), maar Cornelis Meijer, die in de tweede helft der 17de eeuw vooral als waterbouwkundige zich verdienstelijk maakte en voor den paus o. m. plannen voor de droogmaking der Pontijnsche moerassen en voor de bevaarbaarmaking van den Tiber uitwerkte, was een »olandese" [3]).

»Olandese" was feitelijk ook Lodewijk van Wittel (Luigi Vanvitelli, † 1773), zoon van den schilder Gaspar van Wittel, die volgens Houbraken van Amersfoort, volgens

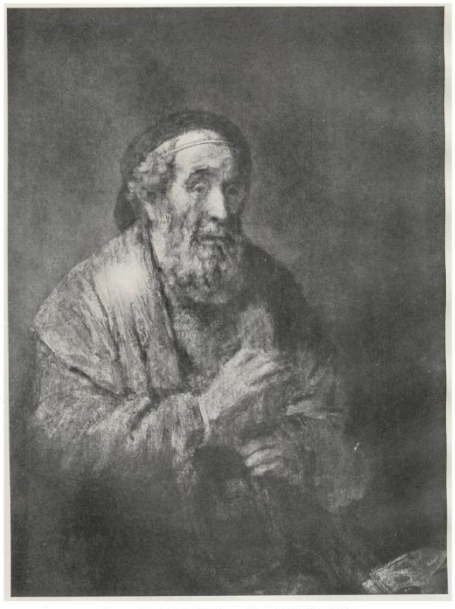
1) In het tweede deel der »Bescheiden in Italië betreffende Nederlandsche kunstenaars en geleerden" vindt men op een paar honderd schilders slechts 17 beeldhouwers vermeld. Daarvan is alleen een zekere Rinaldo Delfuensis, »scultor in ligno" Hollander († 1592).

2) »Bescheiden in Italië" II, blz. 138, 277, 317 vg.

3) In de Nederlandsche biografische werken vindt men zoo goed als niets over hem en zijn beteekenis. Ook zijn te Rome verschenen en rijk geïllustreerde folio-werken zijn in het vaderland nauwelijks bij name bekend. Uit de parochiale archieven blijkt, dat hij sedert 1682 met zijn volwassen zoon Otto en een huishoudster in de straat woonde, die tegenwoordig Via Mario de' Fiori heet. In 1685 ging hij met dien zoon tot de katholieke kerk over. Hij verhuisde in hetzelfde jaar en komt in 1689 nog éénmaal voor in de Via del Babuino. Behalve Otto woont dan ook een tweede zoon, Giovanni, bij hem in. In het doodenboek van de parochie S. Nicola in Arcione staat ingeschreven: Cornelio Maier, zoon van wijlen Giovanni, overleden 23 Augustus 1701, in den ouderdom van 74 jaar, weduwnaar van Esther Daelman uit Amsterdam. — Over dezen Nederlandschen waterbouwkundige ware door een tegenwoordig collega een belangrijke studie te schrijven. In het derde deel der »Bescheiden in Italië", dat nu ter perse is, zal eenig materiaal over hem voorkomen. Verder verschaffen zoowel het archief van het Vaticaan als het Staatsarchief te Rome talrijke gegevens over zijn werkzaamheden. In een van zijn boeken heeft Meijer ook een aantal technische »uitvindingen" beschreven.

13 205

Fig. 10: G.J. Hoogewerff, *Een nederlandsch 'Monument' te Rome (Villa Borghese) en zijn bouwmeester, Jan van Santen*, «Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond», VII, 1914, p. 205



Homerus, door REMBRANDT. Verzameling BREDIUS, Mauritshuis.

Oud-Holland, 1917. Boek-, Kunst- en Handelsdrukkerij v/h. Gebr. Binger, Amsterdam.

REMBRANDT
EN EEN ITALIAANSCHE MAECENAS
DOOR
DR. G. J. HOOGEWERFF.

AANGAANDE de verhouding van REMBRANDT tot de Italiaansche kunst is door Dr. J. VETH reeds veel merkwaardigs aan 't licht gebracht, en schrijver dezes mocht er getuige van zijn, hoe op het laatst gehouden internationale kunsthistorische congres, te Rome in 1912, een gansch gehoor van deskundigen opgetogen was in zooveel gevallen een verband aangewezen te zien, waar tot dusver eenige overeenstemming nauwelijks was opgemerkt. Uit de rede, die Dr. VETH toen hield en die hij sedert, in nieuwen vorm en met belangrijke aanvullingen in dit tijdschrift deed verschijnen, [1]) bleek dat REMBRANDT, die nooit de Roomsche reis maakte, toch de Italiaansche kunst heel wat beter kende dan men wel waarschijnlijk had geacht.

Niet zonder eenige nieuwe verwondering zal men thans vernemen, dat REMBRANDT met de Italiaansche kunstwereld niet enkel in aanraking kwam door werken en afbeeldingen, die hij te Amsterdam leerde kennen, doch dat hij ook in het laatst van zijn leven met Italië een betrekking aanknoopte en onderhield, die aanleiding werd, dat hij drie kapitale werken achtereenvolgens op bestelling leverde en derwaarts zond. Deze ongedachte relatie blijkt uit een aantal docu-

1) „Rembrandt en de Italiaansche Kunst". *Oud-Holland*, XXXIII (1915), blz. 1 vlgg.

Oud-Holland, 1917. 18

Fig. 11: G.J. Hoogewerff, *Rembrandt en een Italiaansche maecenas*, «Oud-Holland», XXXV, 1917, p. 18

Fig. 12: Hendrik Terbruggen, *Il concerto*, 1629, olio su tela, 90x127cm. Roma, Palazzo Barberini, inv. 2334. Courtesy Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MiC) - Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte/Enrico Fontolan

BIBLIOGRAFIA

ACQUISTI DEI MUSEI 1961
Acquisti dei musei e delle gallerie dello stato (1961). Palazzo Mansi a Lucca, «Bollettino d'Arte», s. IV, IV, 1961, pp. 358-359.

AGOSTI 1996
G. AGOSTI, *La nascita della Storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.

ALBRECHT DÜRER AUSSTELLUNG 1928
Albrecht Dürer Ausstellung im Germanischen Museum, catalogo della mostra, Norimberga 1928.

BESCHEIDEN IN ITALIË 1911
Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden, a cura di J.A.F. Orbaan, L'Aia 1911.

BESCHEIDEN IN ITALIË 1913
Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden, a cura di G.J. Hoogewerff, L'Aia 1913.

BESCHEIDEN IN ITALIË 1917
Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden, a cura di G.J. Hoogewerff, L'Aia 1917.

BROWN–ROY 1992
C. BROWN, A. ROY, *Rembrandt's 'Alexander the Great'*, «The Burlington Magazine», CXXXIV, 1992, pp. 286-297.

CATALOGO GALLERIA BARBERINI 1953
Catalogo della Galleria Nazionale Palazzo Barberini, a cura di N. Di Carpegna, Roma 1953.

DE FONT-RÉAULX 2024
D. DE FONT-RÉAULX, *Naissance pragmatique d'une politique de prêt au sein de musées français, 1830-1970*, in *HISTOIRES DE PRÊTS* 2024, pp. 47-56.

DE GENNARO 2003
R. DE GENNARO, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia. L'inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa 2003.

DE GROOT–HOOGEWERFF–DE NICOLA 1925
H. DE GROOT, G.J. HOOGEWERFF, G. DE NICOLA, *The Collection of Achillito Chiesa Esq. of Milan: Flemish and Dutch Paintings of the XV, XVI, XVII Centuries, Italian Primitives and Renaissance Examples, a Small Group of Canvases by English, French and Spanish Artists of the XVI-XIX century*, New York 1925.

DE RINALDIS 1945
A. DE RINALDIS, *La Regia Galleria Borghese in Roma*, Roma 1945 (terza edizione).

DE TWEE REIZEN 1919
De twee reizen van Cosimo de' Medici prins van Toscane door de Nederlanden (1667-1669), a cura di G.J. Hoogewerff, Amsterdam 1919.

DELIBERAZIONI 1928
Deliberazioni del governatore. Anno 1928, primo trimestre, Roma 1928.

DELLA PERGOLA 1957
P. DELLA PERGOLA, *Per la storia della Galleria Borghese*, «Critica d'arte», XX, 1957, pp. 135-142.

EICKHOFF 2012
M. EICKHOFF, *Alexander Willem Bywanck (1884-1970)*, in *Lebensbilder: Klassische Archäologen und der Nationalsozialismus*, a cura di G. Brands e M. Maischberger, I, Rahden (Vestfalia), 2012, pp. 107-117.

EISLER 1977
C. EISLER, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: European Schools Excluding Italian*, Oxford 1977.

EXHIBITION OF DUTCH ART 1929
Exhibition of Dutch Art 1450-1900, catalogo della mostra, Londra 1929.

EXPOSITION HOLLANDAISE 1921
Exposition Hollandaise: tableaux, aquarelles et dessins anciens et modernes, catalogo della mostra, Parigi 1921.

FOKKER 1925
T.H. FOKKER, *Noord- en Zuid-Nederlandsche kunstwerken in kerken te Rome en in den voormaligen kerkelijken. Proeve van een inventaris*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», V, 1925, pp. 173-215.

FRENO 1928
V. FRENO, recensione a *Mostra di capolavori della pittura olandese, catalogo a cura di G.J. Hoogewerff*, «Cronache romane», LXVII, 1928, pp. 238-243.

GILTAIJ 1999
J. GILTAIJ, *Ruffo en Rembrandt: over een Siciliaanse verzamelaar in de zeventiende eeuw die drie schilderijen bij Rembrandt bestelde*, Zutphen 1999.

GILTAIJ 2017
J. GILTAJL, *A Note on Rembrandt's "Aristotle, Alexander, and Homer"*, «Journal of Historians of Netherlandish Art», IX, 1, 2017 (disponibile on-line: https://jhna.org/articles/note-rembrandt-aristotle-alexander-homer/).

GOLZIO 1963
V. GOLZIO, *Govert J. Hoogewerff*, «Studi romani», XI, 1963, pp. 188-189.

HASKELL 1966
F. HASKELL, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966.

HASKELL 2008
F. HASKELL, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008.

HISTOIRES DE PRÊTS 2024
Histoires de prêts: mémoires et enjeux des prêts dans les musées, atti del convegno (Parigi, 28-29 settembre 2017), a cura di R.F. Martin, M. Passini, N. Rowley, Parigi 2024.

HOOGEWERFF 1914
G.J. HOOGEWERFF, *Een nederlandsch 'Monument' te Rome (Villa Borghese) en zijn bouwmeester, Jan van Santen*, «Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond», VII, 1914, pp. 205-229.

HOOGEWERFF 1916
G.J. HOOGEWERFF, *De werkzaamheid van Jan van Santen te Rom*, «Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond», IX, 1916, pp. 213-217.

HOOGEWERFF 1917a
G.J. HOOGEWERFF, *De werken van Gerard Honthorst te Rome*, «Onze Kunst», XVI, 31, 1917, pp. 37-50.

HOOGEWERFF 1917b
G.J. HOOGEWERFF, *Rembrandt, en een Italiaansche maecenas*, «Oud-Holland», XXXV, 1917, pp. 129-148.

HOOGEWERFF 1920
G.J. HOOGEWERFF, *Un principe italiano fra artisti olandesi*, «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», VII, 1920, pp. 117-124.

HOOGEWERFF 1921
G.J. HOOGEWERFF, *Prelaten en Brabantsche tapijtwevers*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», I, 1921, pp. 127-140.

HOOGEWERFF 1922a
G.J. HOOGEWERFF, *Tentoonstelling van oude nederlandsche schilderkunst te Milaan 20 mei-18 juni 1922*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», II, 1922, pp. 167-177.

HOOGEWERFF 1922b
G.J. HOOGEWERFF, *Un ritratto di Antonio Palamedes acquistato per la R. Galleria Borghese*, «Bollettino d'Arte», s. II, I, 9, 1922, pp. 528-530.

HOOGEWERFF 1923
G.J. HOOGEWERFF, *Prelaten en Brabantsche tapijtwevers*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», III, 1923, pp. 209-222.

HOOGEWERFF 1924a
G.J. HOOGEWERFF, *Gherardo delle Notti*, Roma 1924.

HOOGEWERFF 1924b
G.J. HOOGEWERFF, *Verslag van verrichte studien en Belangrijke voorvallen op kunstwetenschappelijk gebied*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», IV, 1924, pp. XXXVIII-XLVIII.

HOOGEWERFF 1925
G.J. HOOGEWERFF, *Prelaten en Brusselsche tapijtwevers*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», V, 1925, pp. 137-160.

HOOGEWERFF 1926
G.J. HOOGEWERFF, *Verslag van studien en werkzaamheden op het gebied der Kunstwetenschap*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», VI, 1926, pp. XLV-L.

HOOGEWERFF 1928a
G.J. HOOGEWERFF, *Giovanni van Santen: architetto della Villa Borghese*, «Roma. Rivista di studi e di vita romana», VI, 1928, pp. 1-12.

HOOGEWERFF 1928b
G.J. HOOGEWERFF, *Giovanni van Santen: architetto della Villa Borghese*, «Roma. Rivista di studi e di vita romana», VI, 1928, pp. 49-64.

HOOGEWERFF 1928c
G.J. HOOGEWERFF, *Jaarverslag van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome. 1 Augustus 1927-31 Juli 1928*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», VIII, 1928, pp. XIII-XXXI.

HOOGEWERFF 1928d
G.J. HOOGEWERFF, *Vroege Nederlandsche schilderwerken in Italië*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», VIII, 1928, pp. 111-122.

HOOGEWERFF 1929a
G.J. HOOGEWERFF, *Nederlandsche Schilders en Italiaansche scholing in de 17de eeuw*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», IX, 1929, pp. 149-174.

HOOGEWERFF 1929b
G.J. HOOGEWERFF, *Verslag van studien en werkzaamheden op het gebied der kunstwetenschap*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», IX, 1929, pp. XXXVIII-XLIII.

INSTITUTUM NEERLANDICUM 2004
Institutum Neerlandicum MCMIV-MMIV: honderd jaar Nederlands Instituut te Rome, a cura di H. Cools e H. de Valk, Hilversum 2004.

JACOBSEN 1896
E. JACOBSEN, *Niederlandische Kunst in den Galerien Mansi zu Lucca*, «Oud Holland», XIV, 1896, pp. 92-98.

KESSEL *ET ALII* 1993
P. VAN KESSEL *ET ALII*, *L'Istituto Olandese a Roma*, in *Speculum mundi: Roma centro internazionale di ricerche umanistiche*, introduzione di M. Pallottino, a cura di P. Vian, Roma 1993, pp. 299-329.

KRUL 2014
W. KRUL, *G.J. Hoogewerff. Explorer in Art History*, in *Medieval Art in the Northern Netherlands before Van Eyck. New facts and features*, a cura di A.-M. J. Van Egmond e C.A. Chavannes-Mazel, Utrecht 2014, pp. 12-19.

L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA 1922
L'Italia e l'arte straniera, atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Roma, 1912), Roma 1922.

L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA 2015
L'Italia e l'arte straniera. La Storia dell'Arte e le sue frontiere, atti del convegno a cento anni del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912) (Roma, 23-24 novembre 2012), a cura di E. Coletta, Roma 2015.

LONGHI 1918
R. LONGHI, *La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina, con lettere di pittori e altri documenti inediti,* «L'Arte», XXI, 2, 1918, pp. 140-142.

LONGHI 1927
R. LONGHI, *Ter Brugghen e la parte nostra*, «Vita Artistica. Studi di storia dell'arte», VI, 1927, pp. 105-116.

LUIJDJENS 1957
A.H. LUIJDJENS, *L'Istituto Storico Olandese*, «Studi romani», V, 1957, pp. 85-88.

MANDL 1933
J. MANDL, *Zur Baugeschichte und Ausstattung des Casino Rospigliosi in Rom*, in *Herman Egger: Festschrift zum 60ten. Geburstag am 7 Dezember 1933*, Graz 1933, pp. 63-67.

MANSI 1998
G. MANSI, *Il Palazzo dei Mansi in San Pellegrino: Lucca 1616-1963*, Lucca 1998.

MARTIN 1928
W. MARTIN, *De tentoonstelling van Oud-Hollandsche Schilderkunst in de Galleria Borghese te Rome, februari en maart 1928*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», VIII, 1928, pp. 89-110.

MASCOLO 2014
M.M. MASCOLO, *America's Rembrandt*, «Studi di Memofonte», XII, 2014, pp. 144-168.

MASCOLO 2017
M.M. MASCOLO, *Un occhio finissimo. Wilhelm R. Valentiner (1880-1958) storico dell'arte tra Germania e Stati Uniti*, Roma 2017.

MEIJER 2015
B.W. MEIJER, *Per la storia e gli studi delle relazioni storico-artistiche italo-neerlandesi nel Cinque/Seicento*, in *L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA* 2015, pp. 155-175.

MEYER 2013
S.A. MEYER, *«L'Italia e l'arte straniera»: temi, polemiche e prospettive del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte (Roma 1912)*, «Annali di critica d'arte», IX, 2013, pp. 333-346.

MOCHI ONORI–VODRET 2008
L. MOCHI ONORI, R. VODRET ADAMO, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini: I dipinti. Catalogo sistematico*, Roma 2008.

MOES 1908
E.W. MOES, *De Hollandsche afkomst der collectie Mansi te Lucca*, «Oud Holland», XXVI, 1908, p. 67.

MOSTRA DELLA RACCOLTA 1927
Mostra della raccolta di fotografie dei monumenti storici francesi, catalogo della mostra, a cura di A. Bertini Calosso, Roma 1927.

MOSTRA DI CAPOLAVORI 1928
Mostra di capolavori della pittura olandese, catalogo della mostra, a cura di G.J. Hoogewerff, Roma 1928.

MUÑOZ GASPARINI 1928
L. MUÑOZ GASPARINI, *La mostra di pittura antica olandese a Roma*, «L'Illustrazione Italiana», 10, 4 marzo 1928, pp. 166-170.

NOACK 1922
F. NOACK, *Artisti nordici a Villa Borghese*, in *L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA* 1922, pp. 413-417.

OFFERHAUS 1989
J. OFFERHAUS, *De periode Hoogewerff (1924-1950)*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», II., 1989, pp. 44-59.

PIANCASTELLI 1898
G. PIANCASTELLI, *Un quadro attribuito a Luca v. Leyden*, «L'arte», I, 1898, p. 219.

RICCI 1918
C. RICCI, *Rembrandt in Italia*, Milano 1918.

ROSEN 2024
J. ROSEN, *The Art of Anthonie Palamedes (1602-1673): With an Attached Oeuvre Catalogue*, Newcastle upon Tyne 2024.

RUFFO 1916
V. RUFFO, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, «Bollettino d'arte», X, 1916, I. pp. 21-64; II. pp. 95-128; III. pp. 165-192; IV. pp. 237-256; V. pp. 284-320; VI. 369-388.

SCIOLLA 2008
G.C. SCIOLLA, *Per la fortuna di Rembrandt in Italia fra Ottocento e Novecento: dalle ricognizioni di Corrado Ricci*, in *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani e C. Spadoni, Milano 2008, pp. 288-307.

SLATKES–FRANITS 2007
L.J. SLATKES, W.E. FRANITS, *The paintings of Hendrick ter Brugghen (1588-1629)*, Amsterdam 2007.

SMITH 1992
E.L. SMITH, *The Paintings of Lucas van Leyden: a New Appraisal, with Cataloghue Raisonné*, Columbia (Missouri) 1992.

STECHOW 1928
W. STECHOW, *Zu zwei Bildern des Henrich Terbrugghen*, «Oud Holland», XLV, 1928, pp. 277-281.

THE HUDSON-FULTON CELEBRATION 1909
The Hudson-Fulton Celebration: Catalogue of an Exhibition, I, *Catalogue of a Collection of Paintings by Dutch Masters of the Seventeenth Century*, catalogo della mostra, a cura di W.R. Valentiner, New York 1909.

VALENTINER 1923
W.R. VALENTINER, *Frans Hals: Des Meisters Gemälde*, Berlino-Lipsia 1923.

VENDITTI 2015
G. VENDITTI, *Archivi di famiglia, fondi e carte personali in Archivio Segreto: materiali per una possibile guida*, in *Religiosa archivorum custodia: IV centenario della fondazione dell'Archivio Segreto Vaticano (1612-2012)*, atti del convegno (Città del Vaticano, 17-18 aprile 2012), Città del Vaticano 2015, pp. 469-496.

VENTRA 2020
S. VENTRA, *Armato di penna rossa: Pietro Toesca e le indicazioni di metodo agli autori delle voci dell'Enciclopedia italiana*, in *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, a cura di N. Barbolani Di Montauto *et alii*, Roma 2020, pp. 313-327.

VETH 1915
J. VETH, *Rembrandt en de Italiaansche Kunst*, «Oud Holland», XXXIII, 1915, pp. 1-15.

VETH 1922
J. VETH, *Rembrandt e l'arte italiana*, in *L'ITALIA E L'ARTE STRANIERA* 1922, pp. 432-433.

X CONGRESSO INTERNAZIONALE 1912
X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Roma 1912.

ABSTRACT

L'articolo esamina l'esposizione di pittura olandese allestita in Galleria Borghese nel 1928 e curata da G. J. Hoogewerff. La mostra fu l'occasione per portare a Roma 136 dipinti provenienti da collezioni italiane e non solo, per lo più opere secentesche, del 'secolo d'oro' della pittura olandese. Organizzata sotto gli auspici dei governi italiano e olandese, essa ebbe grande rilevanza dal punto di vista delle relazioni internazionali. Nel contributo viene analizzata la struttura della mostra e dell'allestimento, ma anche le strategie dei prestiti e la selezione delle opere proposta da Hoogewerff. Ne emerge la profonda conoscenza dello studioso di Amersfoort della storia dei rapporti artistici tra Italia e Paesi Bassi, maturata attraverso ampie ricerche d'archivio sugli artisti olandesi attivi a Roma, sui loro committenti italiani e sulle prime collezioni d'arte olandese formatesi nella penisola. L'articolo mette in luce come l'evento abbia sintetizzato anni di studi di Hoogewerff e segnato un momento fondamentale nella ricezione dell'arte olandese in Italia.

The article examines the 1928 exhibition of Dutch painting held at the Galleria Borghese, curated by G. J. Hoogewerff. Bringing together 136 works from both Italian and international collections, the show focused on the Dutch 'golden age' and stood out for its thoughtful conception and its diplomatic relevance, organized with the patronage of the Italian and Dutch governments. The exhibition's structure, loan strategy, and selection reflected Hoogewerff's profound knowledge in Italo-Dutch artistic relations, built through extensive archival research on Dutch artists active in Rome, their Italian patrons, and the early Italian collections of Netherlandish art. The article highlights how the event synthesized years of Hoogewerff's studies and marked a key moment in the reception and historiography of Dutch art in Italy.

«AVREI ANCH'IO QUALCHE COSA DA PRECISARE!!» HERMANN VOSS E LA «SPÄTITALIENISCHE MALEREI» (1908-1932)

Al momento dell'acquisizione della Galleria Borghese da parte dello Stato italiano, la pittura italiana 'dei secoli tardi' è considerata alla stregua dell'arredo mobiliare del casino. I dipinti del tardo Cinquecento, del Sei e Settecento non sempre si presentano in condizioni di leggibilità, la collocazione in alto ostacola molte volte l'analisi ravvicinata e la penuria di materiale fotografico non facilita l'esame comparativo con altri oggetti[1]. Ma soprattutto l'attenzione del pubblico nei primi anni sembra focalizzata sui «primi e più sinceri saggi del Rinascimento» che costituiscono, agli occhi della critica, il carattere unico della Borghese nel panorama delle quadrerie ricolme di pittura seicentesca[2]. Lo studio sistematico e la conseguente riabilitazione critica del patrimonio pittorico post-rinascimentale della Borghese rappresentano, infatti, un cantiere storiografico affidato a studiosi più giovani nati tra il 1884 e il 1890, agli «specialists and 'attributionists'» come Lionello Venturi, Hermann Voss e Roberto Longhi che hanno individuato nella pittura soprattutto seicentesca un terreno di caccia sostanzialmente inesplorato[3].

Il più anziano di questi tre specialisti, Hermann Voss (1884-1969), è un conoscitore e curatore museale che discute opere della Galleria Borghese in dieci testi pubblicati tra il 1908 e il 1932. Si può dire, insomma, che il museo romano gode di un'attenzione privilegiata da parte dello studioso, ma diversamente dal collega Roberto Longhi Voss non è 'di casa' sul Pincio[4]: i vertici della Galleria tendono, anzi, a ignorare le sue rettifiche e attribuzioni, nemmeno lo studioso tedesco si azzarderebbe di suggerire cambi dell'allestimento come invece fa il suo collega italiano. Nella Galleria Borghese Voss trova una raccolta formidabile di materiali di studio, ma allo stesso tempo anche una fonte d'ispirazione per l'allestimento del Kaiser-Friedrich-Museum nel momento in cui si oppone, nella sua qualità di curatore, al «dogma moderno» della disposizione 'sfoltita' optando invece per una soluzione di compromesso, con «gruppi dinamici» di dipinti (scuole locali) che ripropongono, seppure in maniera moderata, l'effetto 'a incrostazione' delle quadrerie barocche[5]. L'allievo di Wilhelm von Bode è un conservatore (in tutti i sensi) e la sua missione non-dichiarata ma evidente è di traghettare un'idea tutta guglielmina di museo pubblico nel contesto della Germania repubblicana: nel 1926 osserva, a questo proposito, che «i nostri musei devono servire in primo luogo ad approfondire e

Ricerca condotta nell'ambito del PRIN 2022, codice 2022PEL788, finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, CUP B53D23022990001.

Se non è diversamente specificato, i numeri d'inventario citati si riferiscono alle collezioni della Galleria Borghese. Per quanto riguarda le attribuzioni attuali delle opere citate, si fa riferimento all'accurata schedatura sul sito del museo (https://www.collezionegalleriaborghese.it/). Ringrazio la Fondazione Longhi, Firenze, per avermi concesso la consultazione delle lettere di Voss inviate a Longhi.

[1] Per la vicenda dell'acquisizione della Galleria, le perizie degli esperti (Adolfo Venturi e Wilhelm von Bode), la ricezione critica (Giovanni Morelli) oltreché letteraria del museo nell'Europa del *fin-de-siècle*, rimando alle aperture fondamentali in AGOSTI 1984 e 1987, cui va aggiunto il volume recente GIACOMINI 2025, in cui si approfondisce, tra l'altro, la questione degli allestimenti.

[2] JAHN RUSCONI 1902, p. 355. Gli unici dipinti seicenteschi riprodotti dall'autore sono il *Compianto su Cristo morto* di Rubens (inv. 411, allora creduto di van Dyck) e la *Caccia di Diana* del Domenichino (inv. 53). La politica delle acquisizioni dei primi anni non fa che rinforzare il versante dei primitivi e della pittura rinascimentale: si veda a questo proposito GULLI 2026.

[3] WITTKOWER 1958, p. XXI. Per il ruolo di Voss nella riscoperta del Seicento romano si rimanda a DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017. Quanto alla posizione occupata dallo studioso nella storia della disciplina e nella museologia novecentesca, occorre partire sempre dall'omaggio in LONGHI 1994, cui vanno aggiuntiMICELI 2006, ISELT 2010, pp. 13-71; MICELI 2018.

[4] Si veda a questo proposito il saggio di Claudio Gulli in questa sede.

[5] VOSS 1927c, pp. 397-398.

comprendere le forme espressive caratteristiche di epoche e nazioni diverse, nella misura in cui queste contengono indubbi valori estetici»[6]. Per Voss il principio di qualità prescinde, infatti, dall'autografia: invece di limitarsi ai nomi altisonanti il museo deve formare il gusto mostrando dipinti di qualità anche se riconducibili a pittori poco conosciuti (i famosi «mediocri» cari al Lanzi), mentre degli artisti illustri esso deve proporre opere 'irrituali' visto che «non di rado qualcosa di eccezionale nasce proprio quando un artista crea un'esperienza unica al di fuori dei suoi "binari abituali"»[7]. Il museo secondo la concezione di Voss è un luogo di alta formazione storico-artistica, permeabile sì agli stimoli esterni del mercato e del collezionismo privato, ma senza fare troppe concessioni alle oscillazioni mutevoli della modernità. Anche in questo senso l'Italia contemporanea fornisce degli esempi a suo parere virtuosi, basti pensare al grande successo della *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* (1922) che il curatore berlinese ripropone, seppure in misura ridotta, all'interno della Galleria Wertheim nei mesi di maggio e giugno del 1927[8].

Quando pubblica nella «Neue Zürcher Zeitung» del 1965 una specie di bilancio del proprio lavoro di studioso, Voss ammette che le attribuzioni cui deve la sua fama da conoscitore (Veit Stoß[9], Georges de la Tour[10], François Boucher[11]) sono state dei casi tipici di serendipità – scoperte accidentali fatte mentre era impegnato nella ricognizione di ben altri materiali[12]. Poco spettacolare ma sistematica appare invece l'indagine pluriennale della pittura italiana dei secoli tardi che è alla base dei suoi volumi *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* (1920) e *Die Malerei des Barock in Rom* (1924): due testi che hanno consolidato la sua fama di storico dell'arte «all'italiana»[13] e che affrontano lo snodo storiografico del Barocco pittorico da due angolazioni distinte[14].

Dotato di un'eccezionale memoria visiva e di un altrettanto spiccato senso di qualità pittorica, Voss cerca comunque di ridimensionare il mito della *connoisseurship* quale scienza degli eletti. La sua scrittura asciutta e precisa non tenta di impreziosire alcunché (e qui la differenza da Longhi è vistosa); le parole sembrano anzi degli elementi di raccordo tra le fonti storiche e visive che sottopone all'attenzione del lettore: non a caso per Voss la questione di centrale importanza nel momento della consegna di un articolo alla redazione rimane quella del numero di fotografie da allegare, perché – scrive nel 1929 – «[…] i miei ragionamenti stanno tutti nella parte visiva»[15]. Il suo metodo di lavoro consiste per l'appunto nell'esame incrociato dei dati stilistici verificati sull'originale con le informazioni che si possono derivare dallo spoglio delle fonti letterarie (trattati, vite e guide) e/o delle fonti visive (disegni e soprattutto stampe) che giacciono quasi del tutto inesplorate nei gabinetti di grafica. In uno scritto metodologico apparso sulla «Zeitschrift für Bildende Kunst» (1933), lo studioso osserva a questo proposito che la critica stilistica, soggetta nel frattempo all'«alternarsi dei rispettivi soggettivismi», finisce spesso per «misurare la verità in base al peso d'oro dell'*auctoritas* che la proclama»[16]. Onde distinguere il proprio metodo di studio dal fenomeno allora dilagante dell'*Expertisenwesen* commerciale[17], Voss propone di ancorare la *connoisseurship* saldamente nella tradizione delle discipline storiche e filologiche. Questo è reso possibile, appunto, grazie all'azione congiunta tra la *Stilkritik* e la

[6] VOSS 1926, p. 270.
[7] VOSS 1928b, p. 418.
[8] Si veda *infra*.
[9] VOSS 1908b e 1908c.
[10] VOSS 1914-1915 e 1928a.
[11] VOSS 1953-1954.
[12] VOSS 1965. Per il principio della *serendipity*, si veda in questa sede il saggio di Giovanna Targia.
[13] LONGHI 1994, p. XVIII.
[14] Nel primo volume (VOSS 1920a) sono indagati gli antefatti tardo-cinquecenteschi nell'Italia centrale, nel secondo (VOSS 1924) l'autore propone una lettura sintetica della vicenda pittorica romana tra Sei e Settecento.
[15] Firenze, Fondazione Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi, s. II (Corrispondenza), fasc. «Voss, Hermann», (d'ora in poi ARL), lettera di H. Voss a R. Longhi (Berlino, 12 maggio 1929).
[16] VOSS 1933, pp. 176-177.
[17] FRIEDLÄNDER 1921, e a questo proposito TOMASELLA 2018, p. 339.

Quellenkritik: «Non appaiono come opposti, ma come alleati, pronti a spronarsi e completarsi a vicenda; le questioni sollevate da una parte vengono prontamente accolte dall'altra e, in un'interazione combinatoria mutevole, avvicinate alla soluzione»[18].

Nei primi anni della sua frequentazione della Galleria Borghese, Voss avrà passato lunghe ore in solitaria davanti ai dipinti dei cosiddetti *Spätitaliener*. Dopo il primo conflitto mondiale, soprattutto a ridosso delle sue pubblicazioni monografiche, dobbiamo immaginarcelo in compagnia del più giovane e brillante Longhi, allora alle prese con le *Precisioni* (1928). Gli scritti di entrambi gli studiosi e le lettere inedite di Voss inviate a Longhi restituiscono così l'immagine vivacemente dialettica, talvolta polemica ma anche scherzosa, del sodalizio di lavoro tra i massimi studiosi di pittura seicentesca che si affrontano (quasi) «sempre a viso aperto, a visiera alzata»[19]. Per Longhi Voss non è soltanto colui «che negli ultimi quindici anni ha rettificato qualcuno dei tanti errori leggibili nel vecchio stato civile dei quadri borghesiani»[20]: nel periodo di preparazione delle *Precisioni*, quando matura il passaggio «da critico vociano a conoscitore di livello europeo»[21], un Longhi disilluso e stufo ormai del metodo morelliano trova nei lavori di questo seguace prussiano del Lanzi un punto di riferimento metodologico per lo studio della *spätitalienische Malerei*[22].

Un tedesco, un senese, un falso spagnolo

Una foto ricordo scattata nel parco di Villa Borghese (Fig. 1) fornisce l'indizio di una visita (forse la prima) che lo studioso ventitreenne fa alla Galleria. Siamo nel 1907, appena un anno dopo la pubblicazione della tesi di dottorato su Wolf Huber, discussa con Henry Thode all'università di Heidelberg[23]. In quel periodo Voss è impegnato nella ricognizione di dipinti dell'alta Germania 'nascosti' nelle gallerie italiane sotto il comune denominatore di Albrecht Dürer. Infatti, grazie al confronto con un'incisione coeva, il giovane attribuisce a Beham Barthel un ritratto di Ludovico X, duca di Baviera (Fig. 2)[24]. Il tema si colloca dunque in continuità con l'argomento della tesi e con il primo lavoro monografico sulle origini dello stile danubiano, opera che rivela nonostante le acerbità giovanili «lo sguardo acuto dell'autore»[25].

Dopo il suo ingresso nella scuderia berlinese di Bode (1908-1912), Voss inizia a occuparsi di scultura con risultati promettenti, come dimostra il caso della riscoperta spettacolare del *San Rocco* di Stoß nella tribuna della Santissima Annunziata a Firenze[26]. Ma a differenza del suo collega di studio Wilhelm Valentiner, dopo alcuni saggi su Schlüter e Bernini, Voss abbandona il campo della scultura per dedicarsi a quello apparentemente inesauribile della *spätitalienische Malerei*[27]. Tornato in Galleria tra il 1909 e il 1910, di fronte al ritratto di monsignor Clemente Merlini (Fig. 3) Voss si illude d'aver risolto l'enigma di un quadro berlinese, il cosiddetto Alessandro del Borro del Kaiser-Friedrich-Museum[28]: un dipinto dalla paternità tuttora controversa, acquistato nel 1873 e da Bode prontamente riferito a Velázquez. Voss invece lo dà

[18] VOSS 1933, p. 177.
[19] LONGHI 1994, p. XXIV.
[20] LONGHI 1928b, pp. 162-163.
[21] PREVITALI 1981, p. 172.
[22] Per il rapporto Longhi-Morelli rimando ad AGOSTI 1987, pp. 199-202, e al contributo di Claudio Gulli in questa sede che costituisce la controparte al presente studio.
[23] VOSS 1906 e 1907.
[24] VOSS 1908a, pp. 284-285. Per il ritratto, considerato di bottega, si rimanda ad A. Iommelli, scheda *Ritratto di Ludovico X, duca di Baviera*, Bottega di Beham Barthel, inv. 250, https://doi.org/10.5281/zenodo.13385370 <3 febbraio 2026>.
[25] FRIEDLÄNDER 1908, p. 394.
[26] VOSS 1908b e 1908c.
[27] VOSS 1910a, p. 122; VOSS 1910b, p. 385.
[28] Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 413a.

ad Andrea Sacchi e, guardando la posa movimentata del personaggio, lo studioso ancora fresco di letture berniniane ricorda il passo nel diario di Chantelou nel quale l'artista formula le proprie idee in merito al genere ritrattistico – idee che Sacchi avrebbe messo in pratica[29].

Dopo la serie di articoli dedicati ai *Charakterköpfe des Seicento* attivi nell'Italia meridionale (Matthias Stom e Massimo Stanzione)[30], grazie al sostegno di Bode e a una borsa di studio elargita dal Kunsthistorisches Institut di Firenze (a partire dall'estate del 1910)[31], Voss è nella condizione di proseguire sul suolo italiano le ricognizioni di pittura italiana del Seicento messe a punto nelle raccolte pubbliche di Vienna, Dresda e Braunschweig. Sempre in quella serie rientra l'indagine sui seicentisti nelle gallerie fidecommissarie romane, pubblicata a puntate sul «Repertorium für Kunstwissenschaft» (1910-1911). Nell'incipit di questo lavoro Voss denuncia con la stessa verve polemica tipica degli scritti di Mündler e Morelli l'assenza di critica stilistica negli studi seicenteschi: la lettura di fonti a suo parere inattendibili (le guide e gli inventari) induce gli studiosi a formulare proposte attributive «stravaganti, a volte del tutto incomprensibili»[32]. Il caso più eclatante, in tal senso, è la tela di *Lot e le sue figlie* di Giovanni Francesco Guerrieri (Fig. 4): per via dell'ambientazione notturna Adolfo Venturi aveva dato l'opera a Honthorst[33]; il figlio Lionello, prendendo alla lettera la guida del Manili (1690), aveva invece proposto nelle *Note sulla Galleria Borghese* (1909) il nome di Archita Ricci[34]. Ma lo stile e la qualità modesta del pittore urbinate sono del tutto incompatibili con il quadro in Galleria, come osserva Giuseppe Sordini sempre su «L'Arte»[35]. Dal canto suo Voss riferisce l'opera al senese Rutilio Manetti[36]. Nome, quest'ultimo, che costella le sue ricerche di quegli anni e che rivela il suo costante interesse nei confronti della pittura senese tra Cinque e Seicento, considerata un formidabile cantiere per la messa in pratica della filologia visiva[37]:

> […] se oggi non sappiamo distinguere un seicentista fiorentino da uno bolognese con la stessa sicurezza con cui distinguiamo, ad esempio, un quattrocentista umbro da uno fiorentino, non è perché le

[29] VOSS 1910c. L'ipotesi attributiva più condivisa dagli studi attuali verte sul nome di Charles Mellin: si veda la scheda del catalogo https://id.smb.museum/object/871503/bildnis-eines-mannes <3 febbraio 2026>.
[30] VOSS 1908d, 1908e e 1909.
[31] ISELT 2010, pp. 33-34.
[32] «Während den relativ wenigen bedeutenden Werken des Quattrocento und Cinquecento in den römischen Sammlungen bisher leidliche Aufmerksamkeit zuteil geworden ist, liegt das Studium der reichen Seicentoschätze der Galerien Doria, Borghese, Corsini usw. noch sehr im argen. Die Attributionen sind oft schrullenhaft, gelegenheitlich geradezu unbegreiflich und gehen offenbar vielfach auf direkte Mißverständnisse zurück. Alte Inventare, soweit sie vorhanden sind, bieten für stilkritische Untersuchungen einmal gar keinen Ersatz und führen andererseits häufig auf falsche Wege, wofür in neuester Zeit Beispiele zu nennen wären. Im folgenden sollen einige zwanglose kritische Fußnoten gegeben werden, die meistens weniger als definitive Bestimmungen zu denken sind denn als Anregungen dem ganzen Komplex mit der Stilkritik systematisch auf den Leib zu rücken. Bestimmte Künstler und Schulen wurden besonders bevorzugt; vielfach erwies es sich auch als notwendig, Bilder aus nichtrömischen Galerien, gelegentlich ausführlicher, heranzuziehen» (VOSS 1910-1911, p. 212). Per gli studi precedenti di Morelli, Venturi e Piancastelli rimando agli articoli già citati AGOSTI 1984 e 1987, e ai saggi di Emanuele Pellegrini e Pier Ludovico Puddu in questa sede.
[33] VENTURI 1893, p. 57.
[34] VENTURI 1909, pp. 43-44.
[35] SORDINI 1909.
[36] Pochi anni dopo Longhi attribuisce il dipinto ad Artemisia Gentileschi (LONGHI 1916, p. 291), mentre grazie al ritrovamento di una fonte documentaria Paola Della Pergola (1956) restituisce l'opera al pittore marchigiano Giovanni Francesco Guerrieri. Si veda a questo proposito A. Iommelli, scheda *Lot e le figlie*, Guerrieri Giovanni Francesco, inv. 045, https://doi.org/10.5281/zenodo.12745369 <3 febbraio 2026>.
[37] VOSS 1910-1911, p. 217. L'anno dopo, infatti, Voss smaschera una falsificazione seicentesca di Matthias Grünewald grazie al ritrovamento di un disegno di Francesco Vanni al Louvre che costituisce il modello per un'incisione su legno datata 1510 e monogrammata «MG» (VOSS 1911). Occorre ricordare che la mostra dell'antica arte senese del 1904 aveva posto le basi per una considerazione in senso diacronico della pittura senese. *MOSTRA DELL'ANTICA ARTE SENESE* 1904, pp. 12, 281, 353-356, 359 (ove compaiono opere di Manetti). Per la mostra rimando a CAMPOREALE 2004.

> differenze siano effettivamente minori, ma per la nostra inadeguata capacità di immedesimarci in queste opere tarde. C'è un esempio caratteristico di quanto le peculiarità locali persistano nel Seicento: la Scuola di Siena. Quanto era grande il pericolo per questa piccola città, che era stata messa in secondo piano, di diventare una semplice colonia di Firenze o addirittura di Roma con la sua influenza di vasta portata! Ma Rutilio Manetti, che con il suo Riposo durante la fuga […] creò una delle opere d'arte più belle e pure di tutto il periodo, così come l'allegro Franc. Rustici, il Ventura e Arcangelo Salimbeni, il Vanni e altri hanno un tono proprio come ogni trecentista senese – l'intera scuola senese, nonostante tutti gli sviluppi subiti dall'esterno, forma un'unità autonoma e indiscutibile[38].

L'attribuzione della tela di *Lot e le sue figlie* a Manetti, giustamente poi dismessa, è comunque da reputare un 'errore intelligente'. Voss individua nell'artista senese una figura chiave per la comprensione del passaggio dalla tarda maniera (intrisa di suggestioni baroccesche) al caravaggismo.

Nemmeno si può dire che l'altra proposta attributiva avanzata in quella sede – il *Giudizio di Salomone* (Fig. 5) – sia invecchiata bene. Eppure, anche in questo caso si tratta di un'intuizione precoce, riferibile a un problema di ben più ampia portata. Il dipinto, dato da Piancastelli e Venturi al Passignano, rimane un problema attributivo irrisolto fino ai nostri giorni[39]. Voss riconosce nella figura astante sulla destra lo stesso tipo di panneggio riscontrabile nell'apostolo laterale dell'*Assunta Cook* di Massimo Stanzione (Fig. 6): opera, quest'ultima, che era stata pubblicata sul «Burlington Magazine» (1907) con attribuzione ad Alonso Cano e che lo studioso tedesco restituisce correttamente al pittore napoletano[40]. Siamo in un momento nel quale Voss scoperchia un problema di natura metodologica, questa volta dal forte impatto sul collezionismo internazionale, trattandosi con Stanzione di un caso esemplare di pittore italiano «che naviga sotto bandiera spagnola»[41]. Lo stesso anno, infatti, in un articolo intitolato *Die falschen Spanier*, il conoscitore tedesco denuncia il fatto che molti seicentisti italiani continuano a passare per il mercato d'arte con attribuzioni fantasiose a pittori iberici, il che impedisce la piena comprensione e riabilitazione critica di questa stagione pittorica[42]. A pagarne il prezzo è soprattutto la pittura napoletana del Seicento che costituisce – a suo vedere – «il terreno più fertile per la produzione di "falsi spagnoli"»[43].

La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze *(1920)*

In una lettera a Bode scritta a conclusione del suo soggiorno di studio a Firenze, Voss informa il suo mentore di essersi dato allo studio del Cinquecento: «mi sto concentrando su un lavoro più ampio, poiché i piccoli saggi non mi danno più alcun piacere e mi stimolano solo moderatamente»[44]. Nasce in quel momento l'idea della monografia su *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze* (1920), la cui pubblicazione risulterà ritardata dagli eventi bellici e dal trasferimento a Lipsia, tra il 1912 e il 1921, dove Voss lavora come assistente alla direzione nonché responsabile delle raccolte di grafica del Museo di Belle Arti. Un'esperienza fondamentale per la crescita professionale dello studioso che impianta a Lipsia il «metodo

[38] VOSS 1908d, p. 266.
[39] Per l'evoluzione di questo problema attributivo negli scritti di Longhi rimando al saggio di Gulli in questa sede.
[40] ROBINSON 1907, p. 321; «Typisch für Stanzioni ist der Gewandwurf, die Hände, die besondere Eigenart der Schatten, die zwar die ribereske Tiefe besitzen, aber auch eine eigentümliche Weichheit; die Komposition klingt an mehrere Kirchenbilder des Meisters in Neapel an» (VOSS 1910d, pp. 9-10).
[41] Ivi, p. 11.
[42] Ivi.
[43] Ivi, p. 5. Ma vedasi anche VOSS 1912.
[44] Berlino, Staatliche Museen, Zentralarchiv, IV / NL Bode 5685, 1 (d'ora in poi) NL Bode], lettera di H. Voss an W. von Bode (Firenze, 11 febbraio 1911).

Bode», l'idea cioè che il museo pubblico debba dare degli impulsi al mercato d'arte e al collezionismo privato[45].

L'incarico a Lipsia porta Voss *ab ufficio* sulla strada della ricognizione di materiali grafici. Ne è testimonianza un articolo sugli artisti della cerchia di Michelangelo (1913), nel quale restituisce al Vasari la *Natività* della Borghese (Fig. 7), un'opera di ambientazione notturna convenzionalmente attribuita a Honthorst[46]. Ma soprattutto, nel 1913 Voss scrive un articolo monografico su Jacopo Zucchi[47]: il pittore toscano, collaboratore di Vasari che lavora al servizio del granduca Ferdinando, è una figura chiave nel 'travaso' linguistico tra Firenze e Roma che è oggetto del volume sul tardo Rinascimento. Sin dal 1910 Voss aveva riconosciuto nel piccolo rame de *La pesca del corallo* (Fig. 8) la mano dell'autore che ha dipinto le allegorie dell'età dell'oro e dell'argento conservate agli Uffizi: inizialmente incerto sul nome da dare all'artista, lo studioso riprende in mano il dossier sempre più corposo, anche sul versante grafico, tanto da dedicare al pittore «una tacita apologia di tutta la sua opera artistica»[48]. E in quella sede, oltre a rimediare all'errore iniziale (Zucchi invece di Zuccari), Voss restituisce all'artista toscano con l'*Amore e Psyche* (Fig. 9) un altro dipinto della Galleria Borghese che illustra «un distacco ancora più netto dalla maniera fiorentina e una tensione […] verso l'eleganza romana»[49].

Nato come tesi di abilitazione per la libera docenza all'università di Lipsia, il volume sulla *Spätrenaissance* restituisce un quadro ricco e differenziato della diffusione dello «stile plastico-disegnativo» nella pittura centro-italiana tra il 1520 e il 1600[50]. Scegliendo l'etichetta del tardo Rinascimento, Voss pone l'accento sulla continuità tra l'«arte classica» di wölffliniana memoria (1500-1525) e quella degli epigoni tardo-cinquecenteschi (Vasari, Barocci, Federico Zuccari, Cavalier d'Arpino). Siamo dunque ben lontani dall'idea allora diffusa in ambito germanico che i primi «sintomi» del «Barocco» fossero individuabili nell'opera di Michelangelo (Wölfflin), Raffaello e Correggio (Strzygowski) o Barocci (Schmarsow), per non parlare delle quasi coeve indagini sulla Maniera intesa come «stile anticlassico» intriso di suggestioni nordiche (Walter Friedländer) oppure come reazione «anaturalistica» alla generale inquietudine spirituale che tende a sopraffare individui sensibili come El Greco (Dvořák)[51]. A differenza di tutti questi studiosi e in comune accordo con Wölfflin, Voss ritiene il termine *Manierismus* inadatto a designare uno stile artistico, motivo quest'ultimo per cui ne fa uso sporadico[52].

---

45 MICELI 2006; ISELT 2010, pp. 35-59. È infatti grazie alla consulenza di Voss che il collezionista sassone Eugen Platky forma una considerevole raccolta di pittura italiana dei secoli tardi, raccolta che gli osservatori del momento considerano come messa in pratica delle idee che il giovane studioso esprime nel suo volume del 1920. È significativo, a tale proposito, il giudizio di Otto Grautoff che informa i lettori della rivista «Der Kunstwanderer» dell'imponente collezione dell'industriale industriale sassone mettendo in bella evidenza l'apporto del suo consulente: «Die Sammlung Platky ist die schönste Illustration, die man sich zu dem Buche des jungen, Leipziger Gelehrten denken kann. Sein Buch gewinnt erst Leben, wenn man die vornehmen Räume des Leipziger Sammlers durchwandert. Während das Buch die historisch-wissenschaftliche Begabung von Hermann Voss erleuchtet, läßt die Sammlung Platky die praktisch museale Tätigkeit von Hermann Voss erkennen. Er war in den letzten Jahren Platkys Berater. Wer heute in Deutschland die spätitalienische Malerei kennen lernen will, muß einerseits das Buch von Hermann Voss lesen und andererseits nach Leipzig fahren und die Sammlung Platky studieren» (GRAUTOFF 1920, p. 452).

46 VOSS 1913a, pp. 306-308, 313. Si veda A. Iommelli, scheda *Presepio*, Vasari Giorgio, inv. 271, https://doi.org/10.5281/zenodo.13464095 <3 febbraio 2026>.

47 Pochi anni prima, tra il 1908 e il 1910, Giovanni Poggi recupera le opere dello studiolo che nel frattempo erano disperse tra Palazzo Vecchio, il Bargello e il convento di San Salvi. Si veda a questo proposito CONTICELLI 2024.

48 VOSS 1913b, p. 162.

49 VOSS/ABBATE 1994, p. 208; VOSS 1913b, p. 155.

50 VOSS/ABBATE 1994, p. 15.

51 Si veda a questo proposito BREDEKAMP 2000.

52 L'etichetta «meramente cronografica» del tardo Rinascimento (riferito soprattutto a Rosso Fiorentino, Pontormo, Beccafumi e Parmigianino) rappresenta, agli occhi di Longhi, un eccesso di timidezza storiografica. Nella sua recensione de *Il Rosso Fiorentino* (1950) di Paola Barocchi Longhi osserva, infatti, che «almeno un atteggiamento da potersi dire 'manieristico' ci fu davvero, e molto diffuso, nel nostro Cinquecento» (LONGHI 1951, p. 60). Ringrazio

Lungi dall'identificare negli artisti del tardo Rinascimento gli esponenti di un'avanguardia crepuscolare, Voss constata anzi che la pittura del Cinquecento maturo non è ancora una «espressione completamente libera della visione artistica individuale», talmente evidenti sono i vincoli della teoria del *decorum* che costituisce una sorta di freno inibitorio per gli artisti[53]. Tuttavia, nonostante la tensione normativa che favorisce un certo conformismo, Voss segue le tracce delle personalità artistiche e non pensa affatto di definire lo stile in termini collettivi come invece propone Wölfflin nell'introduzione ai *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), quando lancia la parola d'ordine della «storia dell'arte senza nomi». Alla teoria wölffliniana secondo la quale il mutamento degli stili collettivi è riconducibile a differenti attitudini percettive, Voss risponde seccamente che «l'opera d'arte non nasce sulla retina, ma là dove risiede il centro di tutta la vita dei sensi e dei sentimenti e dove tutta la volontà umana si riunisce in un unico flusso»[54]. Così lo studioso inaugura una breve ma intensa polemica con lo storico dell'arte svizzero, polemica incentrata non tanto sul valore degli «individui creatori» quanto sull'utilità o meno delle sintesi storiografiche, specialmente quando la conoscenza empirica del contesto storico-artistico è ancora ai primordi[55].

È stato più volte sottolineato che negli anni Venti la comunità tedesca degli storici dell'arte appare divisa in due «partiti» contrapposti: gli storici attivi in campo universitario e i conoscitori al museo[56]. Nel rivendicare polemicamente la necessità di una storia dell'arte induttiva contro le astrazioni del formalismo wölffliniano, Voss strizza l'occhio ai colleghi «anti-wölffliniani» – Bode, Rudolf Oldenbourg e Friedländer – che sembrano condividere le sue argomentazioni[57]. Pur non apprezzando una nota nella quale Voss ridimensiona l'importanza storica del 'suo' Elsheimer, Bode si complimenta con l'autore dichiarandosi disponibile a scrivere una recensione positiva da pubblicare sui giornali[58]. In quell'occasione Voss chiede al suo anziano mentore di mettere bene in evidenza «il fatto che il libro non riassume ciò che è già noto, ma si basa interamente su nuove idee e sulle mie osservazioni. Mi sono completamente astenuto dall'elencare tutte le attribuzioni e tutti gli inediti, perché sarebbe stato un lavoro infinito, mentre l'intenditore può facilmente vedere cosa c'è di nuovo nei dettagli e nell'insieme»[59]. È con questo

Mariaelena Floriani della segnalazione e rimando per ulteriori approfondimenti al suo volume, in corso di pubblicazione, su Longhi e la storiografia del Manierismo.

[53] VOSS/ABBATE 1994, p. 40.

[54] Ivi, p. 5.

[55] WÖLFFLIN 1920a (ma vedasi a questo proposito anche l'introduzione alla quinta edizione dei *Concetti fondamentali*, WÖLFFLIN 1921, pp. IX-XI). Nella sua risposta Voss argomenta: «Die Berücksichtigung der dem historischen Bild eigentümlichen Übergänge und Nüancierungen scheint einfach unerwünscht, weil sie dem nach Synthese, d.h. Vereinfachung und gesetzmäßiger Verallgemeinerung Strebenden seine Aufgabe erschwert» (VOSS 1920b, pp. 435-436). A chiudere la polemica è il breve articolo, WÖLFFLIN 1920b.

[56] Max Friedländer constata l'ormai evidente frattura sin dal 1920. Si veda a questo proposito DILLY 1979, p. 37.

[57] «Eben von einer Vortragsreise aus Münster zurückgekehrt, finde ich Ihre freundlichen Zeilen zu meiner Erwiderung auf Wölfflin vor. Ich bin sehr erfreut, dass meine Argumentierung den Beifall Ew. Excellenz findet und drücke Herrn Dr. [Rudolf] Oldenbourg als Gesinnungsgefährten und Mit-Antiwölfflinisten im Geiste die Hand! Unterdessen hat der grosse Basler nun einige Worte der Antwort gestammelt, die wie ein halber Rückzug klingen und auf das, was ich eigentlich gegen ihn vorgebracht habe, gar nichts sagen. Es liegt für mich natürlich keine Veranlassung vor darauf noch einmal zu replizieren, denn W.s Argumente sind so blass und verschwommen, dass er wohl niemanden, der unserer Beweisführung Recht geben musste, damit umzustimmen vermag» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 10 marzo 1920). Per la diatriba Voss-Wölfflin, si rimanda a HELLWIG 2005, pp. 172-179.

[58] VOSS/ABBATE 1994, p. 334.

[59] «Meinen verbindlichsten Dank für die mich ausserordentlich interessanten Bemerkungen zu der Einleitung meines Buches. Vielleicht lässt sich in der Besprechung wenigstens andeutend Einiges hineinnehmen. Es wäre schade, wenn die höchst fesselnden Betrachtungen über das Verhältnis von Architektur und Mobiliar, wie man sagt, "unter den Tisch fielen". Den Wunsch Ew. Excellenz nach einigen orientierenden Notizen habe ich erfüllt. Es wäre mir natürlich sehr erwünscht, wenn in der Besprechung hauptsächlich das Movent hervorträte, dass das Buch nicht bereits Bekanntes zusammenfasst, sondern ganz und dar auf Neuem und auf eigener Anschauung beruht. Ich habe ganz davon abgesehen, jede Attribution und dgl. Eigens als neu aufzuführen, weil ich damit ins

spirito, infatti, che bisogna leggere i molteplici riferimenti al patrimonio pittorico della Borghese che propone il volume. Le nuove attribuzioni sono per la maggior parte tacite, nascoste nelle note e didascalie: Voss restituisce a Marco Pino la *Resurrezione di Cristo* (Fig. 10) creduta prima di Salviati, poi di Taddeo e infine di Federico Zuccari[60]. La *Sacra famiglia* (Fig. 11) attribuita da Piancastelli e Venturi a Niccolò Circignani viene invece ricondotta al suo compatriota Cristoforo Roncalli[61]. La *Madonna col bambino e san Giovannino* (Fig. 12), opera lungamente creduta di Giulio Romano e da Venturi attribuita al Siciolante, viene da Voss data a Raffaellino del Colle, ma la sua proposta non è condivisa da Longhi e Della Pergola, mentre riprende vigore grazie a Federico Zeri[62]. Non avrà seguito invece la proposta di dare a Francesco Brina la coppia di dipinti raffiguranti *Lucrezia* (Fig. 13) e *Leda* (Fig. 14) un tempo considerata di Vasari e nel frattempo (dopo gli studi di Carlo Gamba, Longhi, Frederick Antal e Della Pergola) restituita a Michele Tosini[63]. Lo stesso vale per la *Venere con due amorini* (Fig. 15), opera che Voss ritiene di Domenico Puligo, ma che la critica – seguendo l'antica proposta di Frizzoni – propende ormai unanimemente a ritenere del Brescianino[64].

Endlose geraten wäre, aber der Kenner sieht ja ohne Weiteres, was Alles neu im Einzelnen wie im Grossen Ganzen ist» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 1 gennaio 1920). Bode valuta il volume assai positivamente, ma non apprezza una nota dell'autore che sottolinea l'importanza dei Carracci nello sviluppo del paesaggio tanto da ridimensionare il ruolo storico di Adam Elsheimer («den in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung stark überschätzten Adam Elsheimer», VOSS 1920a, p. 534, nota 1). A questo proposito Voss scrive a Bode: «Verbindlichsten Dank für die schnelle Erledigung der Besprechung und vor allem für die freundliche Beurteilung und das lebhafte meiner Arbeit entgegengebrachte Interesse! Zu dem inkriminierten Passus über Elsheimer muss ich bemerken, dass er, wenn überhaupt polemisch zu verstehen, gegen Anton Mayer (-Höflich) und Ähnliche gerichtet ist. Ew. Excellenz haben in der Würdigung Elsheimers vom Standpunkt der allgemeinen Lage der deutschen und überhaupt nordischen Malerei durchaus recht. Etwas anderes ist es aber, dies, wie Mayer und Consorten, nun zum bequemen Anlass zu nehmen, um in Italien alles Mögliche auf E. [Elsheimer] zurückzuführen, was nicht mit ihm zu tun hat u. die ganze Entwicklung der venezianischen und römischen Landschaftsmalerei im Cinquecento ganz zu übersehen. Diese bei uns eingerissene Manier ist in der Tat eine Überschätzung der entwicklungssgeschichtlichen Stellung Elsheimers innerhalb der *italienischen* Malerei, und nur um diese handelt es sich ja für mich. Wenn Ew. Excellenz Bemühungen um E. vielleicht Schuld sein sollten an dem gedankenlos verallgemeinernden Nachbetertum Anderer, so wird kein Verständiger dies Ihnen zur Last legen können. Bei mir ist kein Wort in dieser Richtung zu lesen, im Gegenteil nenne ich ausdrücklich *A. Mayer* und "*neuere* Darsteller", worunter doch von niemandem die schon lange zurückliegenden Studien Ew. Excellenz verstanden werden können. Was Ew. Excellenz in Ihrem Brief über E.s Bedeutung sagen, unterschreibe ich durchaus. Dies ist aber etwas ganz Anderes, als was die sonstigen über ihn schreibenden Herren über ihn sagen, mögen sie noch dabei selbst auf Ew. Excellenz berufen. Die Frage der Abgrenzung Saracenis von Elsheimer, die ich diesmal nicht bemüht habe, weil sie einer späteren Periode angehört, beeinträchtigt natürlich Elsheimers Bedeutung durchaus nicht. Es ist in dieser Hinsicht absolut unwichtig, ob dies oder jene Bildchen dem einen oder anderen gehört. Saracenis Bedeutung liegt ja überhaupt nicht in der Kleinmalerei oder im Landschaftlichen, sondern in den grossen caravaggesken Bildern» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 21 gennaio 1920). Nella sua del 22 gennaio 1920, Voss ringrazia Bode della recensione che ha visto in bozza, per poi constatare: «Sonst wüsste ich nichts zu bemerken, da man auf so kurzem Raum Inhalt und Charakter des Buches schwerlich besser charakterisieren kann. Hoffentlich kann die Besprechung des Buches bald erscheinen. Dies wäre für den Verlag und überhaupt für den Erfolg meiner Arbeit ausserordentlich wertvoll» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 22 gennaio 1920). Non è stato possibile individuare la sede editoriale della recensione di Bode.

[60] VOSS 1920a, p. 102, n. 13. Si veda L. Calzona, scheda *Resurrezione di Cristo*, Pino Marco, inv. 203, https://doi.org/10.5281/zenodo.12784738 <3 febbraio 2026>.

[61] VOSS 1920a, p. 538, n. 1. Si veda A. Iommelli, scheda *Sacra Famiglia*, maniera di Roncalli Cristoforo detto Pomarancio, inv. 365, https://doi.org/10.5281/zenodo.13599149 <3 febbraio 2026>.

[62] VOSS 1920a, p. 98. Si veda A. Iommelli, scheda *Madonna con Bambino e san Giovannino*, Raffaellino del Colle, inv. 320, https://doi.org/10.5281/zenodo.13500620 <3 febbraio 2026>.

[63] VOSS 1920a, p. 194. Si vedano: A. Iommelli, scheda *Leda*, Tosini Michele detto Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, inv. 323, https://doi.org/10.5281/zenodo.13501494; scheda *Lucrezia*, Tosini Michele detto Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, inv. 322, https://doi.org/10.5281/zenodo.13501204 <3 febbraio 2026>.

[64] Voss 1920a, p. 160. Si veda G. de Melis, scheda *Venere con due amorini*, Piccinelli Andrea detto Andrea del Brescianino, inv. 324, https://doi.org/10.5281/zenodo.13501857 <3 febbraio 2026>.

Con l'eccezione di Zucchi, il cui protagonismo è stato correttamente messo in evidenza, Voss si limita a correggere attribuzioni nell'intento di dare una definizione coerente di uno stile tardomanierista sopravvissuto in singoli casi oltre alla soglia del Seicento. Ma soprattutto, grazie alla sua ricostruzione puntuale di un ambiente culturale caratterizzato dalla compresenza di capiscuola, epigoni e «mediocri», di nativi e forestieri che circolano tra le capitali e i centri minori, Voss si guadagna la fama duratura di storico «all'italiana» che si mette sulle tracce dell'abate Lanzi[65]. Non a caso nella bibliografia egli sottolinea l'importanza della *Storia pittorica della Italia* che rappresenta – a suo vedere – la «[p]rima rappresentazione storica dell'intera pittura italiana condotta con i criteri della critica moderna»[66]. Voss attualizza l'opera dell'abate che costituisce, a suo parere, un modello embrionale della moderna *Entwicklungsgeschichte* dell'arte. Nel 1920 un'operazione del genere può sembrare anacronistica, ma non si tratta di un fatto isolato visto che lo stesso anno Julius von Schlosser cura una nuova edizione delle *Italienische Forschungen* di Carl Friedrich von Rumohr: all'origine di questa riconsiderazione dei grandi classici dell'erudizione storico-artistica sta l'ormai diffusa sensazione che i modelli storiografici moderni non siano adatti a rappresentare «il flusso eterno» e la «continuità organica» dell'arte[67]. Bisogna, in altre parole, tornare alle origini sette e ottocentesche della *connoisseurship* invece di applicare degli schemi formalistici che prescindono dall'adeguata verifica dei dati stilistici e documentari.

La pittura del Barocco a Roma *(1924)*

Ad appena un anno dalla pubblicazione della *Spätrenaissance*, in una lettera a Bode del 25 luglio 1921, Voss annuncia di trovarsi «nel bel mezzo del lavoro sulla pittura barocca romana, una sezione incredibilmente vasta e difficile della pittura italiana tardiva» che richiede la sua presenza fissa a Roma nei mesi a seguire[68]. L'opera in questione, *Die Malerei des Barock in Rom* (1924), sarà pubblicata nella prestigiosa collana della «Propyläen Kunstgeschichte», garantendo così un'ampia circolazione internazionale del testo e anche una discreta fama al suo autore[69]. Negli anni Venti e nei primi anni Trenta, infatti, Voss si reca in Spagna (Madrid 1923), negli Stati Uniti (Detroit 1928, Chicago 1931) e in Inghilterra (Londra 1935) per tenere conferenze pubbliche sulla pittura barocca romana[70].

Mentre prepara il volume Voss coglie una formidabile occasione di studio presentatasi nel 1922 con la mostra del Sei e Settecento italiano. Lo studioso, che nel frattempo ha ripreso servizio come curatore del Kaiser-Friedrich-Museum, si reca nella primavera di quell'anno a Firenze per accompagnare e seguire l'allestimento dei prestiti berlinesi[71]. Le sue prime impressioni sono affidate a una bella lettera a Bode, nella quale Voss racconta dettagliatamente i retroscena dell'esposizione che reputa un grande successo proprio per il vasto impatto su un

[65] LONGHI 1994, p. XVIII.

[66] «L'idea dello sviluppo storico [*der entwicklungsgeschichtliche Gedanke*; AdH], nonostante una certa fedeltà alla tradizione, emerge con chiarezza. I pregi particolari del Lanzi sono ampiezza d'orizzonte, acume del giudizio artistico, buona conoscenza sia delle fonti letterarie sia dei tesori artistici. L'acuta pregnanza e la forbitezza del classicismo italiano contribuiscono all'eccezionalità di quest'opera, il cui valore complessivo non è stato eguagliato» (VOSS/ABBATE 1994, p. 373; per l'originale tedesco VOSS 1920a, p. 601).

[67] VOSS 1920b, p. 437.

[68] «Da ich mitten in der Bearbeitung der römischen Barockmalerei stecke, einem unglaublich ausgedehnten und diffizilen Abschnitt der spätital. Malerei, werde ich diese Zeit [in Italien] notgedrungen fast ganz auf Rom verwenden müssen» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 25 luglio 1921).

[69] VOSS 1924; e per la traduzione italiana VOSS/DE MARCHI 1999.

[70] *DR. HERMANN VOSS* 1928; *THE SCAMMON LECTURES* 1931.

[71] ISELT 2010, pp. 59-71.

pubblico non più limitato ai soli specialisti[72]. Dopo il rientro a Berlino Voss scrive una lunga recensione critica della mostra fiorentina[73], mentre pochi anni dopo, nell'estate del 1927, allestisce nella galleria antiquaria Wertheim una rassegna di pittori del Sei e del Settecento italiani provenienti da raccolte private berlinesi che ripropone, seppure in formato ridotto, il modello del 1922[74].

L'esperienza della rassegna fiorentina, che considera sbilanciata sul versante dei caravaggeschi e dei «pittori di maniera larga» (*Breitpinsler*), rinforza Voss nella convinzione che all'origine del *Frühbarock* romano ci sia la dialettica tra due grandi forestieri – un lombardo e un bolognese: da un lato dunque Caravaggio, con la sua «rivoluzione» cronologicamente circoscritta, ma dal forte impatto sulla pittura dei forestieri; dall'altro lato la «riforma» dei Carracci capeggiati da Annibale che grazie alla sua capacità di sintesi stilistica fa tornare all'antico splendore la decorazione monumentale[75]. Sul piano cronologico il volume del 1924 si prefigge di essere la «prosecuzione lineare» di quello precedente, ma ci sono differenze sostanziali sul piano del metodo, trattandosi di un compendio riccamente illustrato rivolto al pubblico sempre più crescente degli amatori e collezionisti.

Nell'introduzione Voss sottolinea che a differenza del Rinascimento il Barocco non si qualifica come stile artistico coerente, bensì come atteggiamento mentale assunto da artisti nativi e forestieri stanziali nella Città Eterna: i linguaggi differiscono per via dei 'compiti', cari a Jacob Burckhardt, e generi (dalla decorazione monumentale alla pittura su tela, dai soggetti religiosi a quelli mitologici), ma restano accomunati dalla ricerca di una rappresentazione illusionistica «del soprannaturale, del trascendente» (diversamente dall'immagine di una «realtà superiore» cara ai pittori del Cinquecento)[76]. A differenza di Longhi, fortemente scettico sull'opportunità di collocare Caravaggio e il suo seguito «nel grande aggregato concettuale che risponde al nome di "Barocco"»[77], Voss vede nella tensione verso il «monumentale» una qualità eminentemente retorica che distingue il Barocco romano (e italiano) dalla *Kleinmalerei* degli olandesi e dal classicismo razionalista dei francesi. Per questo motivo l'autore tedesco concede molto spazio al seguito internazionale del Caravaggio escludendo invece Poussin, Gaspard Dughet, Claude Lorrain e i bamboccianti[78]. Non tutti i suoi lettori condividono, però, questa scelta. Ad esempio Walter Friedländer ricorda nella sua lunga (e assai positiva) recensione che la selezione dei pittori e delle opere – dovuta talvolta alla sua impostazione critica, talaltra alla disponibilità del materiale fotografico – compromette in alcuni punti l'equilibrio complessivo della rappresentazione storiografica[79]. Secondo Friedländer, Voss tende a riabilitare delle figure meno rilevanti come il Sassoferrato, Pannini o Domenico Corvi, mentre alcuni protagonisti della scena romana tra Sei e Settecento – Lanfranco, Agostino Tassi, Andrea Sacchi e Andrea Locatelli – risultano marginalizzati[80].

Per quanto concerne le collezioni della Borghese, l'elenco delle correzioni e attribuzioni nel volume del 1924 appare meno fitto rispetto a quello del libro sul Cinquecento. Voss si schiera

[72] La lettera, datata 10 aprile 1922, è stata pubblicata in traduzione italiana e contestualizzata in MICELI 2018, p. 455. Per la mostra del Sei e Settecento italiano rimando all'ormai ricca bibliografia critica (MAZZOCCA 1975; MUCCIANTE–POLICICCHIO–STILLITANO 2019; LEONARDI 2022; *OFFICINA* 2025).
[73] VOSS 1922a.
[74] *ITALIENISCHE MALEREI* 1927; VOSS 1927a.
[75] Annibale Carracci, «der gelehrige Adept des dekorativ-architektonischen Ideals der römischen Schule» (VOSS 1924, p. 55).
[76] Ivi, p. 56.
[77] LONGHI 1920.
[78] VOSS 1924, pp. 3-4.
[79] FRIEDLÄNDER 1928, p. 140.
[80] Nella sua recensione del libro pubblicata su «L'Arte» (1927), Vincenzo Golzio aveva già notato l'assenza di Guido Reni e del Guercino, e al contempo il giudizio fin troppo benevolo nei confronti del Sassoferrato e del Maratta (GOLZIO 1927). Si veda a questo proposito DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017, p. 40.

comunque dalla parte dei sostenitori dell'autografia caravaggesca del *San Girolamo* (Fig. 16)[81]. Le nuove attribuzioni riferibili alla quadreria Borghese sono soltanto due: una *Sacra Famiglia con san Giovannino* (Fig. 17), dipinto annoverato negli elenchi fidecommissari fra le opere di Pulzone e da Venturi riferita a Pier Dandini. Voss pensa al perugino Gian Domenico Cerrini, ma l'attribuzione è rivista da Longhi e Della Pergola che pensano alla «scuola romano-bolognese verso il 1630», mentre gli studi recenti tendono a confermare l'opinione dello studioso tedesco[82]. Unanimemente accettata è invece la restituzione a Giovanni Francesco Romanelli di una *Sibilla* (Fig. 18) considerata in precedenza di Cagnacci[83].

Per la ricchezza del materiale fotografico proposto, l'accuratezza delle schedature e l'ampiezza di vedute, il volume del 1924 fornisce una precoce ed efficace sintesi storiografica. Nell'ampia introduzione Voss caratterizza il Barocco come periodo storico-culturale, nel testo invece l'autore propone della pittura barocca a Roma un'interpretazione critica che si manifesta nella selezione (talvolta controversa) degli artisti e nella definizione dei termini cronologici. Vale la pena ricordare, a questo proposito, che i repertori successivi hanno in buona parte confermato questo orientamento storiografico[84].

Il dialogo con Roberto Longhi

A ridosso della pubblicazione del volume sul Barocco Voss intensifica il dialogo con Roberto Longhi, che sarebbe poi sfociato in un sodalizio professionale caratterizzato dalla «sostanziale identità di principii per una *Lebendige Geschichte*»[85]. I primi contatti, nel 1919, risalgono al tempo della preparazione della mostra sul Sei e Settecento italiano, ma al di là della cornice istituzionale Voss non manca di sottolineare l'importanza, all'indomani del primo conflitto mondiale, di «rinnovare il contatto individuale tra gli scienziati del Sud e del Nord onde rianimare lo spirito dell'assoluta fiducia ch'era la base delle nostre relazioni prima del 1914»[86]. Due anni dopo Voss informa Bode di aspettare a Lipsia la visita del «giovane e talentuoso dottor R. Longhi, allievo di Venturi, esperto del Seicento e non privo di influenza. Spero di aprire alcune porte, direttamente e indirettamente, attraverso di lui»[87]. Se il dialogo con Longhi verte inizialmente su questioni particolarmente care anche a Bode – i dipinti berlinesi attribuiti a Merisi[88] oppure le relazioni tra Saraceni, Gentileschi ed Elsheimer, «pittore romano di nazione germanica»[89] –, man mano il raggio dei problemi discussi si amplia.

[81] VOSS 1924, p. 73. Si veda A. Iommelli, scheda *San Girolamo*, Merisi Michelangelo detto Caravaggio, inv. 056, https://doi.org/10.5281/zenodo.12751646 <3 febbraio 2026>.
[82] Ivi, pp. 280, 558. Si veda A. Iommelli, scheda *Sacra famiglia con san Giovannino*, attribuito a Cerrini Gian Domenico, inv. 312, https://doi.org/10.5281/zenodo.13496768 <3 febbraio 2026>.
[83] Ivi, p. 550. Si veda A. Iommelli, scheda *Sibilla*, Romanelli Giovanni Francesco, inv. 051, https://doi.org/10.5281/zenodo.12751552 <3 febbraio 2026>.
[84] DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017, p. 42.
[85] LONGHI 1994, p. XXIV.
[86] Lettera di H. Voss a R. Longhi (5 luglio 1919), citata in MICELI 2018, pp. 447-448, in cui si approfondisce la questione della riapertura del Kunsthistorisches Institut di Firenze.
[87] «Dieser Tage kommt hierher der junge und talentvolle Dr. R. Longhi, Schüler Venturis, ein recht guter Kenner des Seicento und nicht ohne Einfluss. Ich hoffe durch ihn direkt und indirekt einige Türen geöffnet zu erhalten» (NL Bode 5685, 4, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 25 luglio 1921).
[88] VOSS 1922b.
[89] A proposito di Carlo Saraceni e Adam Elsheimer: «In Italien hat sich Roberto Longhi in L'Arte mit dem Fall beschäftigt. Er nimmt meine Zuschreibungen sämtlich an, erweitert aber Saracenis Oeuvre noch erheblich. Ich selber war auf einige seiner neuen Zuschreibungen, u.a. den Berliner hl. Martin, auch schon gekommen, hatte es nur noch nicht öffentlich ausgesprochen» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 22 novembre 1919).

Al mancato invio di un contributo longhiano per la «Zeitschrift für bildende Kunst», di cui è nel frattempo uno degli editori, Voss reagisce con una lettera di rimprovero dal tono scherzoso in cui allude agli interessi comuni e alle discussioni tra i due studiosi:

> Caro Longhi,
> aprii la sua raccomandata d'oggi sperando di tirare fuori un Velázques ed un Saraceni, prodotti legittimi del genio longhiano. Vennero invece alla luce 3 fotografie da lei gentilmente inviate. Ringraziamenti sentiti! Ma mi sento pure un po' disilluso a causa dei mancati manoscritti. Perché non li manda? Così il primo fascicolo uscirà senza contenuti italiani, ma non senza … Velázques, poiché ce lo favorisce l'instancabile [August Liebmann] Mayer, ed è uno *autentico* e caratteristico[90].
> Ma chè [sic] ci sarà del Saraceni? E chi ci insegna quale differenza esiste tra un Fracanzano Francesco ed uno Cesare, tra un Passante [i.e. Bartolomeo Passante] ed un Giovanni Do [i.e. Juan Do], tra un Varallo [i.e. Tanzio da Varallo] ed un Beltrano [i.e. Agostino Beltrano]? Ahimè! Non sapremo mai chi dipinse i Ribera dei Musei e delle Collezioni di tutto il mondo?
> Lei non può ammettere che noi tutti rimaniamo in sospeso guardando alle labbra longhiane le quali non accennano a emettere le da noi aspettate profezie.
> Parla, o Dio delfico!
> Dicituri te expectant!
> La mi risponda almeno, per Bacco!
> E sono il Suo
> disingannatissimo
> Hermann Voss[91].

A dire il vero, la figura e l'importanza storica di Ribera costituisce un autentico pomo della discordia tra i due. Nei saggi su «*Battistello*» e *Gentileschi, padre e figlia* Longhi intavola una 'guerra per procura' contro l'artista spagnolo, reo di aver ridotto il primitivo caravaggismo del Caracciolo a una facile «contraffazione naturalistica» che è stata tramandata fino al realismo romantico di Domenico Morelli, suo vero bersaglio[92]. A differenza del collega più giovane che ricopre Ribera di parole ingiuriose riferibili semmai ai suoi seguaci ottocenteschi («tecnicismo oleografico», «sentimentalismo», «realismo epidermico»), Voss ritiene l'artista spagnolo «l'unico tra i continuatori del Caravaggio, che gli sia pari di potenza creatrice, e forse superiore avendo egli più forza di rilievo, più carattere nelle teste ed essendo assai più ferace d'immagini e d'invenzioni»[93]. Lontano dai riflettori italiani, in una conferenza al Prado (1923), alludendo alle

[90] In MAYER 1924-1925, l'autore pubblica come autografo velázquiano un ritratto femminile proveniente dalla raccolta Dungannon che si trova ormai al Detroit Institute of Arts (inv. 69.259: «Spanish / Early 17th Century»), mentre respinge l'autografia di una testa maschile proveniente dalla collezione Havemeyer (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.607: «Spanish (Castilian) Painter (mid-17th century or later)»). Tuttora accettata è invece l'attribuzione a Murillo di una scena di genere proveniente dalla collezione di Sir Ralph Coote, nel frattempo passata al Kimbell Art Museum di Fort Worth (inv. AP 1984.18).

[91] ARL, lettera di H. Voss a R. Longhi, Berlino 23 maggio 1924.

[92] MORACHIOLI 2023, pp. 160-161. Per il giudizio longhiano su Ribera e, per procura, su Morelli: LONGHI 1915, pp. 59, 132, 134-13; LONGHI 1916, pp. 249-250.

[93] Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL 332 (Voss, Hermann), ins. 93, H. Voss, *Ciclo di tre conferenze al Museo Nacional del Prado, tenute in lingua italiana*, II: *Caravaggio e il Naturalismo*, 2-5 maggio 1923, manoscritto, cc. 10-11. Finita la terza conferenza su *I Carracci e l'Eclettismo*, Voss scrive il 5 maggio 1923 a sua moglie Marianne: «Heute war ein heißer Tag in doppelter Hinsicht: afrikanische Glut, die unvermittelt nach der anfänglichen Kälte eingesetzt hat, und dabei meine 3. Konferenz (Carracci e l'Eclettismo). Es ging gut u. fand, glaube ich, ehrlichen Beifall, war auch wohl der beste der 3 Vorträge, von denen der 2., glaube ich, am wenigsten gefallen hat (Caravaggio e il Naturalismo). Alle 3 Vorträge ohne Lichtbilder und in den Sälen der Gemäldegalerie vor den Bildern; ich musste alles ganz neu disponieren. Beim Vortragen habe ich mich eng ans Konzept gehalten, das genau ausgearbeitet war. Nach dem heutigen Vortrag war ein "splendido banquete" mit ungeheurer Speisefolge u. wunderbaren Weinen. Morgen mit Allende-Salazar nach Aranjuez u. Toledo und wahrscheinlich ab 10. Mai von Vigo nach Hamburg (falls Genua nicht möglich)» (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL 332 (Voss, Hermann), ins. 195, Madrid, 5 maggio 1923).

stroncature longhiane, lo storico dell'arte tedesco aggiunge senza esplicitare il riferimento, per noi evidente:

> La critica italiana che in riguardo del Ribera fu sempre stranamente scarsa di lodi, tende al giorno d'oggi a contestargli affatto il suo posto dominante, sostituendogli nomi d'importanza puramente locale come Francesco e Cesare Fracanzano e, più d'ogni altro, quello più illustre di Artemisia Gentileschi. Si vorrebbe far credere che la scuola napoletana sia stata tutta quanta autoctona, non soggetta affatto ad influenze straniere, e nemmeno a quelle del grande Ribera. Non vale certo la pena di rifiutare con copia di dettagli una tesi così astrusa ed inverosimile, dovuta unicamente ad un falso patriottismo: l'influenza esercitata dal Ribera sull'ambiente napoletano è una cosa troppo evidente per aver bisogno di esser nuovamente dimostrata[94].

Ma esiste anche un altro grosso pomo della discordia che divide i due studiosi: il retroterra culturale di Caravaggio. Convinto che le origini dell'artista lombardo siano collocabili anche nell'ambiente controriformato romano, Voss si discosta sensibilmente dalla lettura longhiana di questo problema centrale per gli sviluppi della pittura seicentesca[95]. Infatti, un saggio sull'attività giovanile del Merisi (1923) e la proposta di attribuirgli un ritratto femminile d'impronta pulzoniana (1927; Fig. 19) suscitano l'incredulità dell'autore dei *Quesiti caravaggeschi*[96]: Longhi non riesce a farsi una ragione che un conoscitore «progredito» come Voss possa individuare nell'opera di Pulzone un punto di riferimento per l'artista lombardo, «mentre dei precedenti bresciani a noi carissimi non si rendeva conto né in bene né in male»[97].

Nonostante queste discussioni, i due conoscitori fanno fronte comune quando si tratta di opporsi alle tendenze museografiche oppure alle politiche d'acquisto portate avanti dai funzionari ministeriali. Quando lancia sulle pagine di «Vita artistica» un referendum sull'acquisto imbarazzante di un presunto Lotto rivelatosi invece una copia di Gioacchino Assereto (inv. 569)[98], Longhi coinvolge Voss, il quale «come "conoscitore" […] è uno dei migliori numeri che potremmo ottenere»[99]. Così, nella parte conclusiva delle *Precisioni* Longhi nota la resistenza dei vertici della Galleria Borghese ad aggiornare le didascalie dei dipinti e a questo proposito menziona Voss «che negli ultimi quindici anni ha rettificato qualcuno dei tanti errori leggibili nel vecchio stato civile dei quadri borghesiani»[100].

Dal canto suo, Voss legge e apprezza le *Precisioni*, tanto da scrivere a Longhi nella sua del 12 maggio 1929:

---

[94] Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL 332 (Voss, Hermann), ins. 93, H. Voss, *Ciclo di tre conferenze al Museo Nacional del Prado, tenute in lingua italiana*, II: *Caravaggio e il Naturalismo*, 2-5 maggio 1923, manoscritto, cc. 10-11.

[95] Ancora diversi anni dopo, Longhi avrebbe parlato a questo proposito della «inane strettura controriformistica del Pulzone» (LONGHI 1994, p. XX). Per la situazione degli studi caravaggeschi nella prima metà del Novecento, con particolare riferimento al «Burlington Magazine»: N. KLAGKA, *'Caravaggiomania' in The Burlington Magazine*, II: *1903-1951* <6 gennaio 2017>: https://burlingtonindex.wordpress.com/2017/01/06/caravaggiomania-in-the-burlington-magazine-part-ii-1903-1951/ <3 febbraio 2026>.

[96] VOSS 1923 e 1927b. Lo stesso ritratto femminile è stato venduto all'asta Sotheby's New York, «Old Master Paintings», 20 maggio 2021, lotto n. 3, come «Roman artist active in the ambit of the young Caravaggio, circa 1590-1600».

[97] LONGHI 1928a, p. 260.

[98] Si vedano: A. Iommelli, scheda *La presentazione di Gesù al tempio*, copia da Assereto Gioacchino, inv. 569, https://doi.org/10.5281/zenodo.13646747 <3 febbraio 2026>; il contributo di Gulli all'interno di questo volume.

[99] Sono parole di Longhi tratte da una lettera a Emilio Cecchi (agosto 1927) in cui si parla del progetto «Pinacotheca» (1928-1929), citata in TOVAGLIERI 2025, p. 480. Oltre a Voss e Longhi intervengono con brevi pareri anche Adolfo Venturi, Pompeo Molmenti, Giuseppe Fiocco, Pietro Toesca, Michele Biancale, Georg Gronau e Bernard Berenson (*RISPOSTE AL REFERENDUM* 1926, p. 39).

[100] LONGHI 1928b, pp. 162-163.

> Davanti alla molteplicità delle Sue idee e visioni, come vuole che io mi metta ad elogiarla in parte e in parte rilevarne le (eventuali) manchevolezze, se non discorrendo, le fotografie posate sul tavolo e le mani libere per sostenere contro di Lei la mia parte?[101]

A caldo Voss segnala nella stessa lettera a Longhi delle «manchevolezze» che riguardano la nota breve relativa all'opera di Francesco Rustici detto Rustichino[102]: al pittore senese, autore del *San Sebastiano curato dalle pie donne* (Fig. 20), Longhi riferisce *I quattro santi coronati* di Sant'Andrea in Vincis che Lionello Venturi aveva attribuito a Caravaggio. Voss menziona a questo proposito una notizia di Baglione riportata nel suo saggio sulla gioventù di Caravaggio dove attribuisce l'opera a Tommaso Salini[103]. Invece, per quanto riguarda la tela di *Olindo e Sofronia liberati da Clorinda* (Firenze, Villa la Petraia), lo studioso segnala un passo di Baldinucci che ricorda il dipinto come opera del Rustichino.

La lettura assai fruttuosa delle *Precisioni* sembra spronare Voss al punto da concludere la lettera a Longhi con l'annuncio di altri contributi borghesiani da sottoporre all'attenzione degli esperti: «"Nuove precisioni sulla R. Galleria Borghese". Che ne pensa? Avrei anch'io qualche cosa da precisare!!»[104]. Nel 1932, infatti, «Vita artistica» pubblica un suo breve articolo dedicato a *L'opera giovanile di Manetti*, nel quale attribuisce al pittore senese due dipinti della Galleria Borghese: nel caso di una «gentile operina» – *Le tre Grazie* di Ventura Salimbeni (Fig. 21) – che Longhi dava a «un manierista romano sui primi anni del Seicento», la sua attribuzione a Manetti non ha convinto all'unanimità la critica posteriore[105]; invece nell'altro caso della tela di *Andromeda liberata da Perseo* (Fig. 22), che il duo Piancastelli e Venturi dava al Cavalier d'Arpino, mentre l'autore delle *Precisioni* pensava alla «scuola romana di primo Seicento, in particolare alla maniera di Giovanni Baglione e del suo primo periodo arpinesco», Voss mette il punto alla discussione con il ritrovamento di una traduzione grafica a opera di Bernardino Capitelli che reca la firma «Rutilius Manettus pinxit»[106].

Il rapporto di collaborazione tra i due studiosi conosce, però, una vera e propria crisi in seguito alla mostra de *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi*, organizzata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1930) e accompagnata da un catalogo a firma di Longhi e di Mayer, allora il massimo esperto di pittura spagnola. Il cosiddetto *Omaggio a Tiziano* (Fig. 23)[107], da Longhi riferito al secondo soggiorno italiano di Velázquez con il beneplacito di Mayer che definisce il dipinto «uno dei più sensazionali» ritrovamenti della rassegna romana[108], viene invece scartato da Amadore Porcella, che attacca Longhi dalle colonne dell'«Osservatore Romano» accusandolo d'aver messo la propria expertise al servizio del suo ricco e potente benefattore[109]. Piuttosto, nell'*Omaggio a Tiziano* Porcella riconosce in un primo momento «vaghe reminiscenze rubensiane», poi però propende per un'attribuzione a Luca Giordano (confermata da Giuseppe Fiocco)[110]. Convinto pure lui che l'opera sia l'ennesimo falso spagnolo e che l'amico Longhi questa volta sia caduto nella trappola dell'*Expertisenwesen*, Voss decide invece di approfondire la pista fiamminga e sempre nelle *Notizie* del Baldinucci si imbatte in una descrizione puntuale di una coppia di dipinti – *Il Genio della Pittura* e *Il Genio della Scultura* – realizzati da Livio Mehus, un

[101] ARL, lettera di H. Voss a R. Longhi, Berlino, 12 maggio 1929.
[102] LONGHI 1928b, p. 179.
[103] VOSS 1923, pp. 97-98, nota 1.
[104] ARL, lettera di H. Voss a R. Longhi, Berlino, 12 maggio 1929.
[105] VOSS 1932a, pp. 62-64. Si veda A. Iommelli, scheda *Le tre Grazie*, Salimbeni Ventura, inv. 527, https://doi.org/10.5281/zenodo.13645992.
[106] Ivi, pp. 57-61. Si veda A. Iommelli, scheda *Andromeda liberata da Perseo*, Manetti Rutilio, inv. 004, https://doi.org/10.5281/zenodo.12743954.
[107] *GLI ANTICHI PITTORI SPAGNOLI* 1930, pp. 31-33.
[108] MAYER 1930, p. 208.
[109] GIOMETTI 2022, pp. 136-138.
[110] GIOMETTI 2022, p. 137.

pittore fiammingo cresciuto alla corte dei Medici[111]. Nella lettera a Longhi che accompagna l'estratto del suo articolo *Zur Kritik des Velázquez-Werkes*, Voss, visibilmente imbarazzato, giustifica la scelta (ben motivata) di correggere il collega:

> Le mando […] un estratto dell'articolo nel quale ho dovuto esprimere delle vedute opposte alle Sue, circa la paternità del cosiddetto «Omaggio a Tiziano»[112].
> Come Lei vedrà, la mia argomentazione è diretta unicamente contro una attribuzione che per me è (ed era sin da principio) erronea, non già contro Lei. Pur dovendoLa contraddire, ho cercato di limitarmi al […] necessario per farmi intendere, e sono convinto di essere riuscito in questo non facile intento.
> Del resto ho colto un'occasione che mi si offriva di recente per riconoscere pubblicamente i servizi da Lei resi alla scienza per mezzo del suo libro sulla Galleria Borghese ed impedire così che dell'articolo Velázqueziano vengano tratte delle conclusioni erronee. Come Lei sa, il mondo è sempre disposto ad interpretazioni personali![113]

In effetti, Voss non manca di riconoscere pubblicamente l'indiscusso valore delle *Precisioni*: con questo studio Longhi ha compiuto un «passo notevole», soprattutto per quanto riguarda le osservazioni su Guy François (inv. 33), Dirk van Baburen (inv. 28), Alessandro Turchi (inv. 307) e Pasquale Ottino (inv. 507)[114], mentre «altri punti rimangono ancora problematici, lasciando vasto campo ad ulteriori indagini, sicché tale lavoro sembra più che altro prezioso come incitamento e come materiale di discussione»[115]. Però questo riconoscimento pubblico delle *Precisioni* è problematico a causa della sede editoriale scelta da Voss, trattandosi della prefazione al catalogo della Galleria Spada redatto dallo stesso Amadore Porcella[116]. Longhi, infatti, non gli perdona questo sgarbo, tant'è che ancora nell'inverno del 1939 esclude l'ipotesi di includere Voss tra i collaboratori de «La Critica d'Arte»: «[…] il suo orientamento critico non corrisponde al nostro», scrive a Carlo Ludovico Ragghianti, per poi aggiungere, «io non posso dimenticare che, sebbene io l'abbia sempre… risparmiato, egli ha avuto il coraggio di fare una prefazione a un libraccio sulla Galleria Spada di un certo…»[117].

Alla luce di questa vicenda si spiega dunque il silenzio epistolare durato fino al 1942, quando i due si sarebbero rivisti al convegno veneziano degli storici dell'arte. Voss, che si reca in Laguna in compagnia di Hans Posse, consegna al collega italiano in maniera confidenziale una poesia in francese nella quale stigmatizza il trionfalismo dell'esercito tedesco durante l'occupazione della Francia, manifestando così un sentimento antinazista smentito, però, nei fatti dai suoi atteggiamenti conformistici assunti durante gli anni della direzione del museo di Wiesbaden (1935-1945)[118]. In questo modo, prima ancora di accettare insieme alla direzione della galleria di Dresda anche l'incarico come *Sonderbeauftragter* per il museo di Linz (1943-1945), Voss avvia la sua opera di riabilitazione, che sarà grandiosamente portata a termine nel 1966 con la complicità dei colleghi (tra cui Longhi, Fiocco e Vitale Bloch), che ricorderanno oltre ai meriti scientifici anche la rettitudine morale del festeggiato[119]. Forse gli amici e ammiratori di Voss erano all'oscuro della reale entità del suo coinvolgimento nelle politiche museali del regime nazionalsocialista. Forse preferivano non porsi il problema. È vero, però, che solo in tempi

[111] VOSS 1932b, pp. 38-44; VOSS 1933, p. 178. Firenze, Uffizi: inv. 1890 n. 5337 (*Genio della Scultura*); Madrid, Prado: inv. P007754 (*Genio della Pittura*).
[112] VOSS 1932b.
[113] ARL, lettera di H. Voss a R. Longhi, Berlino, 25 maggio 1932.
[114] LONGHI 1928b, pp. 18-29, 60-73.
[115] VOSS 1932c, p. XI.
[116] Ivi. Per la vicenda Contini-Bonacossi e la diatriba Longhi-Porcella si veda anche TOVAGLIERI 2025, p. 574.
[117] Lettera di R. Longhi a C.L. Ragghianti (24 dicembre 1939), citata e commentata da Emanuele Pellegrini in *QUEL CHE RESTA DI UN DIALOGO* 2020, p. 247.
[118] ISELT 2010, pp. 73-159.
[119] *HOMMAGE À HERMANN VOSS* 1966. Lo scritto di Longhi sarà ripubblicato su «Paragone» lo stesso anno (LONGHI 1994).

relativamente recenti, grazie alle ricerche d'archivio di Kathrin Iselt, è stato possibile smontare la leggenda del cosmopolita antinazista che il conoscitore tedesco è riuscito a costruire dopo la guerra[120].

[120] ISELT 2010, pp. 395-415.

Fig. 1: Hermann Voss nel parco di Villa Borghese (ottobre 1907). Norimberga Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL 332 (Voss, Hermann), ins. 138

Fig. 2: Barthel Beham (bottega), *Ritratto di Ludovico X, duca di Baviera*, 1532. Roma, Galleria Borghese, inv. 250. Foto © Galleria Borghese

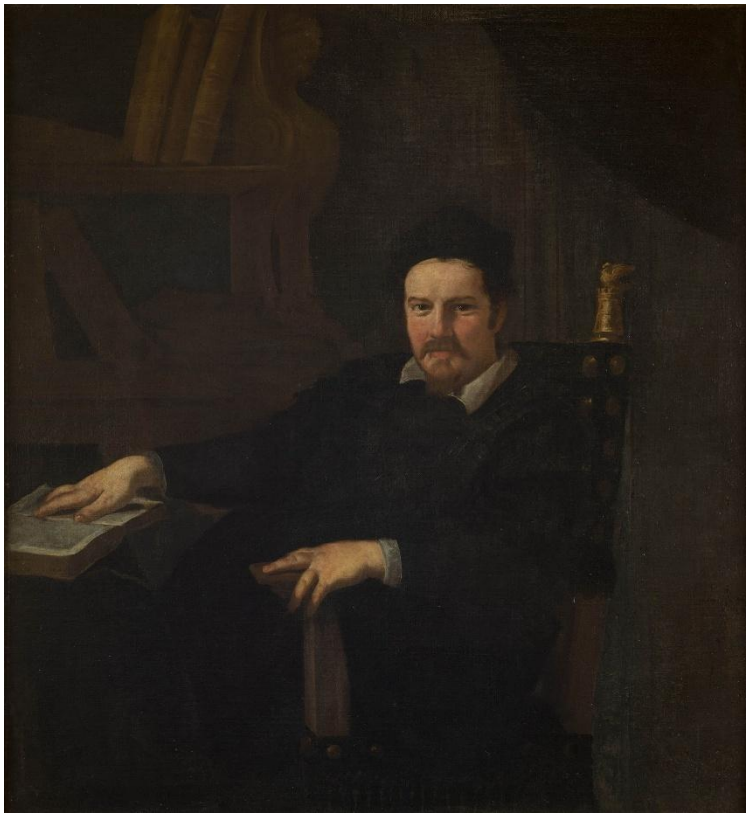


Fig. 3: Andrea Sacchi, *Ritratto di monsignor Clemente Merlini*, 1630-1631 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 376. Foto © Galleria Borghese

Fig. 4: Giovanni Francesco Guerrieri, *Lot e le figlie*, 1617. Roma, Galleria Borghese, inv. 45. Foto © Galleria Borghese

Fig. 5: Jusepe de' Ribera [?], *Il giudizio di Salomone*, 1609-1610 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 33. Foto © Galleria Borghese

Fig. 6: Massimo Stanzione, *Assunta*, 1630-1635 ca. Raleigh (NC), North Carolina Museum of Art, inv. GL.60.17.52

Fig. 7: Giorgio Vasari, *Natività*, 1546 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 271. Foto © Galleria Borghese

Fig. 8: Jacopo Zucchi, *La pesca del corallo (o Il regno di Anfitrite)*, 1585 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 292. Foto © Galleria Borghese

Fig. 9: Jacopo Zucchi, *Amore e Psyche*, 1589. Roma, Galleria Borghese, inv. 10. Foto © Galleria Borghese

Fig. 10: Marco Pino, *Resurrezione*, 1569 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 203. Foto © Galleria Borghese

Fig. 11: Cristoforo Roncalli detto Pomarancio (maniera di), *Sacra famiglia*, fine sec. XVI. Roma, Galleria Borghese, inv. 365. Foto © Galleria Borghese

Fig. 12: Raffaellino del Colle, *Madonna col bambino e san Giovannino*, 1530 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 320. Foto © Galleria Borghese

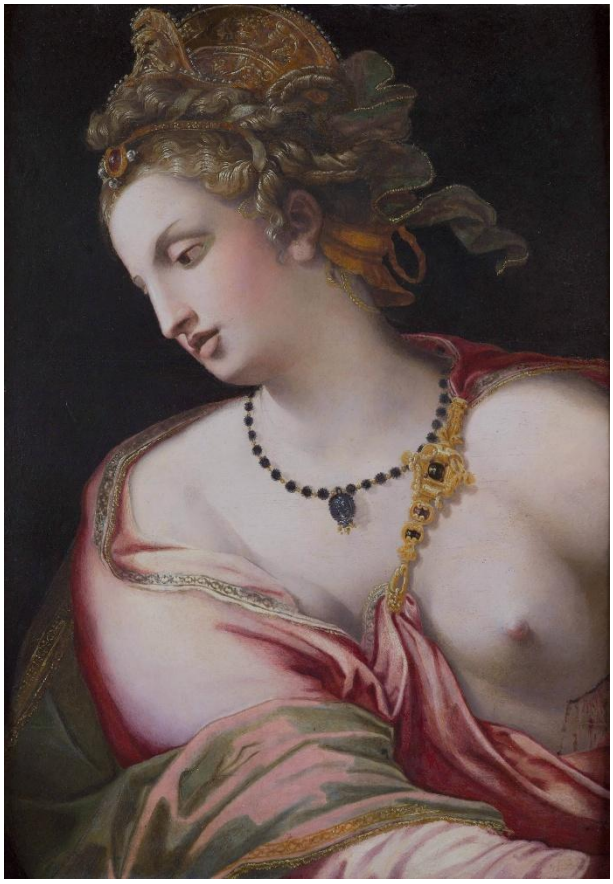


Fig. 13: Michele Tosini, *Lucrezia*, 1560-1570 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 322. Foto © Galleria Borghese

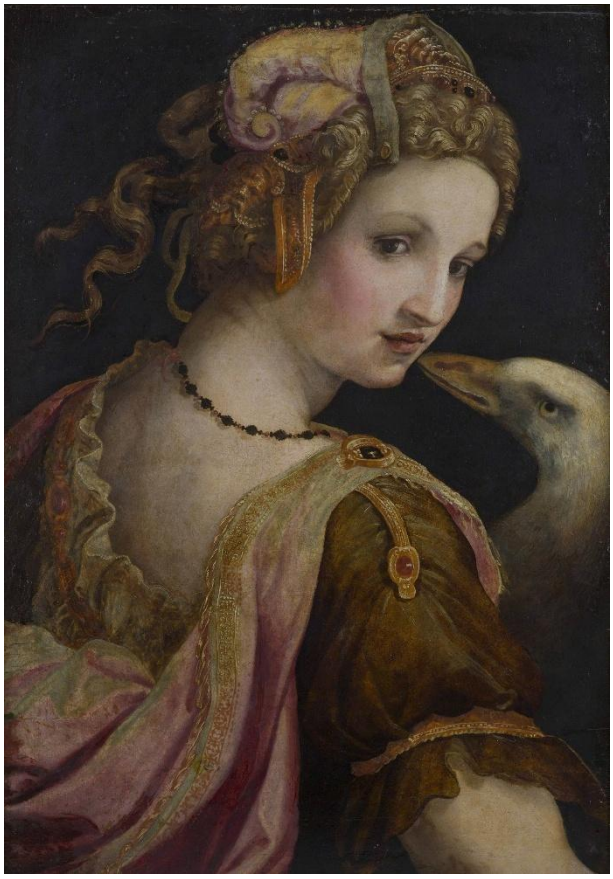


Fig. 14: Michele Tosini, *Leda*, 1560-1570 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 323. Foto © Galleria Borghese

Fig. 15: Andrea del Brescianino, *Venere con due amorini*, prima metà sec. XVI. Roma, Galleria Borghese, inv. 324. Foto © Galleria Borghese

Fig. 16: Caravaggio, *San Girolamo*, 1606 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 56. Foto © Galleria Borghese

Fig. 17: Gian Domenico Cerrini, *Sacra famiglia con san Giovannino*, seconda metà sec. XVII. Roma, Galleria Borghese, inv. 312. Foto © Galleria Borghese

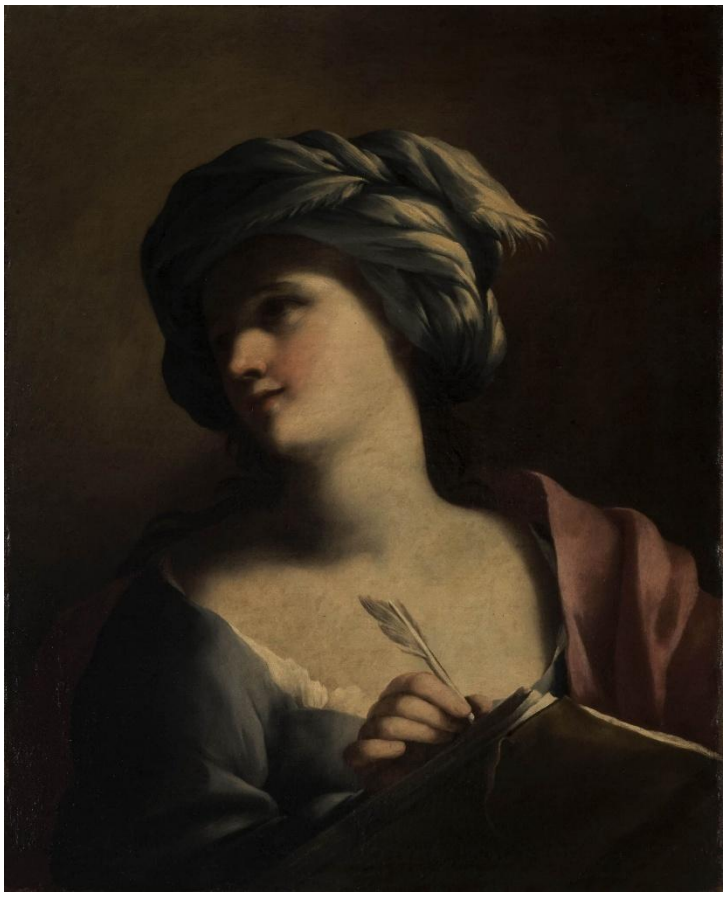


Fig. 18: Giovanni Francesco Romanelli, *Sibilla*, 1640-1650 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 51. Foto © Galleria Borghese

Fig. 19: Artista romano della cerchia del giovane Caravaggio (Ottavio Leoni?), *Ritratto di giovane donna*, 1590-1600 ca. Asta Sotheby's New York, 20/5/2021, lotto n. 3

Fig. 20: Francesco Rustici detto Rustichino, *San Sebastiano curato dalle pie donne*, ante 1626. Roma, Galleria Borghese, inv. 32. Foto © Galleria Borghese

Fig. 21: Ventura Salimbeni, *Le tre Grazie*, ante 1613. Roma, Galleria Borghese, inv. 527. Foto © Galleria Borghese

Fig. 22: Rutilio Manetti, *Andromeda liberata da Perseo*, 1611-1612 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 4. Foto © Galleria Borghese

Fig. 23: Livio Mehus, *Il Genio della Pittura*, 1650 ca. Madrid, Museo del Prado, inv. P 7754

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1984
G. AGOSTI, *La perizia dei quadri Borghese documentata nell'Archivio della Galleria: Adolfo Venturi ed altri tra scienza dell'arte e interessi ministeriali*, in *Arte e politica artistica in Italia agli albori dello Stato unitaro*, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», XXIII, 1984, pp. 45-72.

AGOSTI 1987
G. AGOSTI, *Giovanni Morelli in Galleria Borghese: un tentativo di lettura di un saggio critico di Ivan Lermolieff*, in *La figura e l'opera di Giovanni Morelli. Studi e ricerche*, a cura di H. Ebert, Bergamo 1987, pp. 55-108.

BREDEKAMP 2000
H. BREDEKAMP, *Der Manierismus: zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung*, in *Manier und Manierismus*, a cura di W. Braungart, Tubinga 2000, pp. 109-129.

CAMPOREALE 2004
E. CAMPOREALE, *La mostra del 1904 dell'antica arte senese a distanza di un secolo*, «Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», LV, 2004, pp. 45-126.

CONTICELLI 2024
V. CONTICELLI, *Lo studiolo di Francesco I: arte, storia e significati*, Milano 2024.

DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017
V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Hermann Voss – Die Malerei des Barock in Rom, 1924*, in *La riscoperta del Seicento: i libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova 2017, pp. 32-42.

DILLY 1979
H. DILLY, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francoforte 1979.

DR. HERMANN VOSS 1928
Dr. Hermann Voss to lecture at Detroit Museum, «The Art News», XXVI, 20, 18 febbraio 1928.

FRIEDLÄNDER 1908
M. FRIEDLÄNDER, Recensione a *Hermann Voß. Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück Entwickelungsgeschichte deutscher Malerei*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXI, 1908, pp. 392-394.

FRIEDLÄNDER 1921
M.J. FRIEDLÄNDER, *Über das Expertisenwesen*, «Jahrbuch für Kunstsammler», I, 1921, pp. 7-10.

FRIEDLÄNDER 1928
W. FRIEDLÄNDER, Recensione a *Hermann Voß: Die Malerei des Barock in Rom (Berlin, Propyläen-Verlag 1925 [sic])*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLIX, 1928, pp. 138-146.

GIACOMINI 2025
F. GIACOMINI, *I destini della collezione Borghese: acquisizioni, allestimenti, dispersioni nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo 2025.

GIOMETTI 2022
C. GIOMETTI, *Roma 1930 e poi Firenze: Roberto Longhi, Alessandro Contini Bonacossi e la mostra de «Gli antichi pittori spagnoli»*, in *Mostre d'arte e cultura straniera a Firenze nella prima metà del Novecento*, a cura di C. Giometti e R. Origlia, Pisa 2022, pp. 127-150.

GLI ANTICHI PITTORI SPAGNOLI 1930
Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi: catalogo critico, a cura di R. Longhi e A.L. Mayer, Roma 1930.

GOLZIO 1927
V. GOLZIO, Recensione a *Hermann Voß: Die Malerei des Barock in Rom (Berlin, Propyläen-Verlag 1925 [sic])*, «L'Arte», XXX, 1927, pp. 97-100.

GRAUTOFF 1920
O. GRAUTOFF, *Die Sammlung Platky in Leipzig*, «Der Kunstwanderer», I, August 1920, pp. 451-453.

GULLI 2026
C. GULLI, *Le prime acquisizioni per la Galleria Borghese (1891-1912)*, «Journal of the History of Collections», 2026 (in corso di stampa).

HELLWIG 2005
K. HELLWIG, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlino 2005.

HOMMAGE À HERMANN VOSS 1966
Hommage à Hermann Voss, a cura di V. Bloch e G. Ewald, Strasburgo 1966.

ISELT 2010
K. ISELT, *«Sonderbeauftragter des Führers»: Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884-1969)*, Colonia - Weimar - Vienna 2010.

ITALIENISCHE MALEREI 1927
Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts: Ausstellung aus Berliner Besitz, catalogo della mostra (Berlin, Antiquitätenhaus Wertheim; maggio-giugno 1927), a cura di H. Voss, Berlino 1927.

I CONOSCITORI TEDESCHI 2018
I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018.

JAHN RUSCONI 1902
A.JAHN RUSCONI, *Il museo e la villa Borghese*, «Emporium», XV, 89, 1902, pp. 345-367.

LEONARDI 2022
A. LEONARDI, *Firenze 1911-1922: la pittura italiana del Sei e Settecento in mostra*, Firenze 2022.

LONGHI 1915
R. LONGHI, *«Battistello»*, «L'Arte», XVIII, 1915, pp. 58-75, 120-137.

LONGHI 1916
R. LONGHI, *Gentileschi, padre e figlia*, «L'Arte», XIX, 1916, pp. 245-314.

LONGHI 1920
R. LONGHI, Recensione a *Heinrich Bergner: Das barocke Rom (Leipzig, Seemann 1914)*, «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», XXIII, 1920, p. 89.

LONGHI 1928a
R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi*, «Pinacotheca», I, 1928, pp. 17-33, 258-320.

LONGHI 1928b
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. R. Galleria Borghese*, Roma 1928.

LONGHI 1951
R. LONGHI, Recensione a *P. Barocchi: 'Il Rosso Fiorentino'. Roma, Gismondi, 1950*, «Paragone», II, 13, 1951, pp. 58-62.

LONGHI 1994
R. LONGHI, *Hermann Voss e la pittura italiana* (1966), in VOSS/ABBATE 1994, pp. XVII-XXIV.

MAYER 1924-1925
A.L. MAYER, *Zum Werk von Velazquez und Murillo*, «Zeitschrift für bildende Kunst», LVIII, 1924-25, pp. 24-26.

MAYER 1930
A.L. MAYER, *Zur Ausstellung der spanischen Gemälde des Grafen Contini in Rom*, «Pantheon», V, 1930, pp. 203-208.

MAZZOCCA 1975
F. MAZZOCCA, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», V, 1975, 2, pp. 837-901.

MICELI 2006
C. MICELI, *Hermann Voss. Lettere da Lipsia*, «L'uomo nero», III, 4-5, 2006, pp. 35-57.

MICELI 2018
C. MICELI, *Hermann Voss (1884-1969) e la riapertura del Kunsthistorisches Institut di Firenze dopo la prima guerra mondiale*, in *I CONOSCITORI TEDESCHI* 2018, pp. 443-456.

MORACHIOLI 2023
S. MORACHIOLI, *La «scomparsa» di Morelli. Sfortuna critica di un grande pittore ottocentesco (1915-1961)*, in *Domenico Morelli e il suo pubblico: indagini sulla critica d'arte tra Otto e Novecento*, a cura di A. Auf der Heyde e S. Di Bella, numero monografico di «Predella», 27, 2023, pp. 159-178.

MOSTRA DELL'ANTICA ARTE SENESE 1904
Mostra dell'antica arte senese: aprile-agosto 1904, catalogo generale illustrato, a cura di C. Ricci, Siena 1904.

MUCCIANTE–POLICICCHIO–STILLITANO 2019
F. MUCCIANTE, G. POLICICCHIO, M. STILLITANO, *La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento: rilettura e riscoperta di uno stile: il Barocco*, in *Mostre a Firenze 1911-1942: nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, a cura di C. Giometti, Pisa 2019, pp. 41-56.

OFFICINA 2025
Officina 1922. Una mostra alle origini della fortuna del Barocco, a cura di M.B. Failla e S. Quagliaroli, Genova 2025.

PREVITALI 1981
G. PREVITALI, *Ritratti critici di contemporanei: Roberto Longhi*, «Belfagor», XXXVI, 1981, 2, pp. 159-186.

QUEL CHE RESTA DI UN DIALOGO 2020
Quel che resta di un dialogo: Longhi e Ragghianti, lettere 1935-1953, a cura di E. Pellegrini, Roma 2020.

RISPOSTE AL REFERENDUM 1926
Risposte al referendum, con interventi di A. Venturi, P. Molmenti, R. Longhi, G. Fiocco, P. Toesca, M. Biancale, G. Gronau, H. Voss, B. Berenson, «Vita artistica», I, 1926, pp. 37-40.

ROBINSON 1907
J.C. ROBINSON, *The Early Works of Velazquez. III: The Altar-Piece of Loeches*, «The Burlington Magazine», XI, 53, 1907, pp. 318-321, 325.

SORDINI 1909
G. SORDINI, *Di Archita Ricci pittore urbinate*, «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», XII, 5, 1909, pp. 371-374.

THE SCAMMON LECTURES 1931
The Scammon Lectures for 1931: «An introduction to Baroque painting in Italy» by Dr. Hermann Voss, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, «Bulletin of the Art Institute of Chicago», XXV, 2, 1931, p. 28.

TOMASELLA 2018
G. TOMASELLA, *Il conoscitore d'arte secondo Max Jacob Friedländer (1867-1958)*, in *I CONOSCITORI TEDESCHI* 2018, pp. 337-348.

TOVAGLIERI 2025
T. TOVAGLIERI, *Roberto Longhi: il mito del più grande storico dell'arte del Novecento*, Milano 2025.

VENTURI 1893
A. VENTURI, *Il museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

VENTURI 1909
L. VENTURI, *Note sulla galleria Borghese*, «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», XII, 1, 1909, pp. 31-50.

VOSS 1906
H. VOSS, *Ueber Wolf Huber als Maler und einige Meister des Donaustiles*, Lipsia 1906.

VOSS 1907
H. VOSS, *Der Ursprung des Donaustiles: ein Stück Entwickelungsgeschichte deutscher Malerei*, Lipsia 1907.

VOSS 1908a
H. VOSS, *Einige unbekannte oberdeutsche Gemälde in italienischen Galerien,* «Zeitschrift für bildende Kunst», n.s., XIX, 1908, pp. 282-286.

VOSS 1908b
H. VOSS, *Zwei unbekannte Werke des Veit Stosz in Florentiner Kirchen*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXIX, 1908, pp. 20-29.

VOSS 1908c
H. VOSS, *Eine Madonnenstatuette des Veit Stoss im South Kensington Museum*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXI, 1908, pp. 528-530.

VOSS 1908d
H. VOSS, *Charakterköpfe des Seicento. I: Massimo Stanzioni*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1908, pp. 266-274.

VOSS 1908e
H. VOSS, *Charakterköpfe des Seicento. II: Eine Studie zur sizilischen Malerei*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1908, pp. 987-999.

VOSS 1909
H. VOSS, *Charakterköpfe des Seicento. III: Der Meister des sterbenden Cato*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», II, 1909, pp. 108-115.

VOSS 1910a
H. VOSS, *Berninis Fontänen*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXXI, 1910, pp. 99-129.

VOSS 1910b
H. VOSS, *Über Berninis Jugendentwicklung*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», III, 1910, pp. 383-389.

VOSS 1910c
H. VOSS, *Wer ist der Meister des sogen. Alessandro del Borro im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum?*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», III, 1910, pp. 18-24.

VOSS 1910d
H. VOSS, *Die falschen Spanier*, «Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers», II, 1910, pp. 5-11.

VOSS 1910-1911
H. VOSS, *Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXIII, 1910, pp. 212-221; XXXIV, 1911, pp. 119-125.

VOSS 1911
H. VOSS, *Eine Grünewald-Fälschung des 17. Jahrhunderts*, «Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers», III, 1911, pp. 917-919.

VOSS 1912
H. VOSS, *Antonio Amorosi, der «falsche Spanier»*, «Der Cicerone», IV, 12, 1912, pp. 461-468.

VOSS 1913a
H. VOSS, *Über einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos*, «Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen», XXXIV, 1913, pp. 297-320.

VOSS 1913b
H. VOSS, *Jacopo Zucchi, ein vergessener Meister der florentinisch-römischen Spätrenaissance*, «Zeitschrift für bildende Kunst», n.s. XXIV, 7, 1913, pp. 151-162.

VOSS 1914-1915
H. VOSS, *Georges du Mesnil de la Tour*, «Archiv für Kunstgeschichte», II, 1914-1915, tavv. 121-123.

VOSS 1920a
H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino 1920.

VOSS 1920b
H. VOSS, *«Künstlergeschichte» oder «Kunstgeschichte ohne Namen»? Entgegnung an Heinrich Wölfflin*, «Kunstchronik», 22, 27 febbraio 1920, pp. 435-438.

VOSS 1922a
H. VOSS, *Die Aussstellung der italienischen Seicento- und Settecento-Malerei in Florenz*, «Kunstchronik», 39, 23 giugno 1922, pp. 631-635.

VOSS 1922b
H. VOSS, *Caravaggio's «Amor als Sieger» und Bagliones «Himmlische und Irdische Liebe»*, «Berliner Museen», XLIII, 5-6, 1922, pp. 60-64.

VOSS 1923
H. VOSS, *Caravaggios Frühzeit: Beiträge zur Kritik seiner Werke und seiner Entwicklung*, «Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen», XLIV, 1923, pp. 73-98.

VOSS 1924
H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlino 1924.

VOSS 1926
H. VOSS, *Irrwege deutscher Museumspolitik*, «Der Kunstwanderer», marzo 1926, pp. 269-272.

VOSS 1927a
H. VOSS, *Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausstellung aus Berliner Besitz*, «Der Kunstwanderer», IX, 1927, 1-2, pp. 412-414.

VOSS 1927b
H. VOSS, *An unknown early work by Caravaggio*, «The Burlington Magazine», LI, 295, 1927, pp. 180-183, 187.

VOSS 1927c
H. VOSS, *Die Neuordnung der italienischen Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, «Der Kunstwanderer», giugno 1926, pp. 397-400.

VOSS 1928a
H. VOSS, *Georges Du Mesnil de la Tour. A forgotten French master of the Seventeenth Century*, «Art in America», XVII, 1928, pp. 40-45.

VOSS 1928b
H. VOSS, *Amerikanische Eindrücke*, «Der Kunstwanderer», giugno 1928, pp. 417-419.

VOSS 1932a
H. VOSS, *L'opera giovanile di Rutilio Manetti*, «Vita Artistica», III, 1932, pp. 57-68.

VOSS 1932b
H. VOSS, *Zur Kritik des Velázquez-Werkes*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», LIII, 1932, pp. 38-56.

VOSS 1932c
H. VOSS, *Prefazione*, in A. Porcella, *Le pitture della Galleria Spada di Roma*, Roma 1932, pp. IX-XIII.

VOSS 1933
H. VOSS, *Quellenforschung und Stilkritik: eine praktische Methodik mit Beispielen aus der spätitalienischen Malerei*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», II, 1933, pp. 176-206.

VOSS 1953-1954
H. VOSS, *François Boucher's early development*, «The Burlington Magazine», XCV, 1953, pp. 81-93; XCVI, 1954, pp. 206-210.

VOSS 1965
H. VOSS, *Ueber kunstgeschichtliche Entdeckungen*, «Neue Zürcher Zeitung», 24 gennaio 1965, pp. 4-5.

VOSS/ABBATE 1994
H. VOSS, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze* (1920), a cura di F. ABBATE, con un saggio di R. Longhi, note filologiche di F. de Luca e C. Restaino, traduzione di R. Zeni, Roma 1994.

VOSS/DE MARCHI 1999
H. VOSS, *La pittura del Barocco a Roma*, a cura di A. DE MARCHI, Vicenza 1999.

WITTKOWER 1958
R. WITTKOWER, *Art and architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth 1958.

WÖLFFLIN 1920a
H. WÖLFFLIN, *In eigener Sache: zur vierten Auflage meiner «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe»*, «Kunstchronik», 20, 13 febbraio 1920, pp. 397-399.

WÖLFFLIN 1920b
H. WÖLFFLIN, *Qui tacet consentire vedetur*, «Kunstchronik», 23, 5 marzo 1920, p. 457.

WÖLFFLIN 1921
H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Monaco 1921 (quinta edizione; originale 1915).

ABSTRACT

L'autore analizza gli scritti, apparsi tra il 1908 e il 1932, nei quali Hermann Voss (1884-1969) discute opere della Galleria Borghese. Si tratta, nella quasi totalità dei casi, di pittura italiana 'dei secoli tardi' – il campo d'indagine nel quale Voss occupa un ruolo pionieristico non solo per la precocità dei suoi primi lavori, ma anche per la metodologia storico-filologica adottata. Negli anni Venti del secolo XX lo studioso tedesco si profila come un interlocutore privilegiato di Roberto Longhi, allora alle prese con la redazione delle *Precisioni* (1928). Gli scritti di entrambi gli studiosi e le lettere inedite di Voss inviate a Longhi restituiscono l'immagine vivacemente dialettica, talvolta polemica del sodalizio di lavoro tra i massimi studiosi di pittura seicentesca.

The author examines studies published between 1908 and 1932 in which Hermann Voss (1884–1969) discusses works from the Galleria Borghese. These studies deal almost exclusively with 'late Italian' painting, a field of research in which Voss played a pioneering role, both because of the early date and because of the historical-philological method he applied. In the 1920s, the German art historian was a kind of 'sparring partner' for his ambitious colleague Roberto Longhi (1890-1970), who dealt intensively with the collections of the Galleria Borghese in the context of Precisioni (1928). The writings of both scholars and Voss's unpublished letters to Longhi convey a lively, sometimes polemical picture of the working relationship between the two most important experts on 17th-century European painting of their time.

Der Autor untersucht die im Zeitraum 1908-1932 publizierten Studien, in denen Hermann Voss (1884-1969) Werke der Galleria Borghese bespricht. Es handelt sich dabei fast ausschließlich um 'spätitalienische' Malerei, d.h. um ein Forschungsgebiet, auf dem Voss sowohl aufgrund des frühen Zeitpunktes als auch aufgrund der von ihm angewandten historisch-philologischen Methode eine Vorreiterrolle einnimmt. In den 1920er Jahren ist der deutsche Kunsthistoriker eine Art 'Sparringspartner' für seinen ambitionierten Kollegen Roberto Longhi (1890-1970), der sich im Rahmen der *Precisioni* (1928) eindringlich mit den Sammlungen der Galleria Borghese beschäftigt. Die Schriften beider Wissenschaftler und die unveröffentlichten Briefe von Voss an Longhi vermitteln ein lebhaftes, zuweilen polemisches Bild von der Arbeitsbeziehung zwischen den beiden für ihre Zeit wichtigsten Kennern der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

ROBERTO LONGHI E LA GALLERIA BORGHESE NEL CANTIERE DELLE *PRECISIONI*

Sei anni romani (1910-1916)

A quando potrebbe risalire il primo incontro fra Roberto Longhi e la Galleria Borghese? Lo studioso era nato ad Alba nel 1890 ed era approdato a Roma per la prima volta a vent'anni, quando aveva stabilito che il tema della sua tesi di laurea – discussa nel dicembre del 1911 – sarebbe stato Caravaggio[1]. Una prima, regolare frequentazione del museo si potrebbe collocare a partire dall'autunno del 1912: il giovane risiedeva nella capitale da settembre e insegnava nei licei Visconti e Tasso, fino al maggio del 1914, prima di essere richiamato alle armi. Una certa familiarità con la Galleria poteva essere già maturata, nel giugno del 1913, quando Longhi scriveva che le «estreme opere Romane di Caravaggio […] sono, capitalmente, quelle compiute per il cardinale Scipione Caffarelli (1604-1605), a Villa Borghese»[2]. In quell'articolo, Longhi proponeva due nuove attribuzioni a Merisi: il *Sant'Antonio da Padova* della chiesa romana dei Santi Cosma e Damiano e il *San Nicola da Tolentino* della Pinacoteca di Ancona; in più poneva un quesito su un dipinto caravaggesco perduto, un *Sant'Isidoro*, un tempo ad Ascoli. Il direttore della Galleria Borghese, Giulio Cantalamessa, che era di Ascoli, confermava le attribuzioni di Longhi sul «Bollettino d'Arte» dell'anno dopo e pubblicava una copia dal *Sant'Isidoro* smarrito – anche lui pensava che dietro questo dipinto ci fosse un originale di Caravaggio[3]. Dovettero contare non poco, nei rapporti che si dipaneranno nel decennio che segue fra Longhi e la Galleria, questi primi segnali di assenso erogati da uno studioso esperto e ormai ai vertici dell'amministrazione statale[4]. Lo stesso atteggiamento di benevola disposizione del museo si avverte stralciando il *Davide con la testa di Golia* (Fig. 1) dal saggio longhiano su Orazio Borgianni: l'opera «reca il nome di Caravaggio, sebbene altri abbia già riconosciuto che di Caravaggio non è»[5]. Seguivano un paio di pagine che portavano Longhi a concludere che il dipinto andasse attribuito a Borgianni, ma una nota è per noi di particolare interesse: «Soltanto ora vengo a sapere che la Direzione della Galleria Borghese ha cortesemente accolto la mia attribuzione a Borgianni del Davide n. 2». Era un segno ulteriore della stima di Cantalamessa nei confronti del giovane studioso. E nella stessa nota Longhi, guardando un magnifico *Ecce Homo* (Fig. 2), riprendeva a tallonare il museo sulle nuove attribuzioni:

> Non mi sentirei però di convenire nell'attribuzione (pure recentissima) allo stesso del *Cristo coronato di spine* (n. 321) attribuito erroneamente al Valentin come già notò Lionello Venturi […] e che io credo opera evidentissima di Giovanni Baglione.

Si trattava di casi parecchio diversi. Da un lato, il *Davide* era un'opera celebrata dall'allestimento, in quanto esposta al piano terra, nella prima sala del museo, insieme alla *Paolina* di Canova e all'*Apollo* di Dosso Dossi, per la quale si spendeva troppo frettolosamente il nome di Caravaggio.

Ricerca condotta nell'ambito del PRIN 2022, codice 2022PEL788, finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, CUP B53D23022990001.

[1] FACCHINETTI 2005.
[2] LONGHI 1913, p. 162.
[3] CANTALAMESSA 1914, pp. 216-218. I due dipinti sono poi rientrati nel *corpus* di Giovanni Antonio Galli, detto lo Spadarino: cfr. PAPI 2003, pp. 119-120.
[4] Su Cantalamessa, è prezioso MANIERI ELIA–MINOZZI 2007.
[5] LONGHI 1914, p. 10 e, per quel che segue, nota 4, sempre a p. 10. Il *Davide* è stato poi ricondotto nel *corpus* di Battistello Caracciolo, e grazie al ritrovamento dei documenti per il pagamento della cornice nel 1612, la questione è stata sciolta definitivamente (cfr. in particolare FUMAGALLI 1993).

Dall'altro, l'*Ecce Homo*, ancora al guado della tradizionale ripartizione fra caravaggeschi e tardomanieristi, era esposto insieme ai tanti quadri dell'ottava sala del primo piano, un insieme poco coerente che si poteva prendere di mira se si voleva andare a caccia di nuove attribuzioni[6]. Un ulteriore banco di prova in questo senso diventa, sin da questi anni, il *Giudizio di Salomone* (Fig. 3), che compare per la prima volta in una pubblicazione di Longhi nel 1916, in *Gentileschi padre e figlia*[7]. Il dipinto, che si conquista anche una riproduzione nelle pagine de «L'Arte», è esposto nell'ottava camera al piano terra, accanto ai Bartolomeo Manfredi e agli Honthorst, e per ora si guadagna un'attribuzione a Orazio Gentileschi. Nello stesso anno, Longhi acquista a Roma dai marchesi Gavotti una *Cattura di Cristo con l'episodio di Malco* attribuita a Manfredi e una celebre serie di *Cinque apostoli*, che rientrerà nel discorso sul 'Maestro del Giudizio di Salomone'[8]. Nel condurre in porto queste acquisizioni, la conoscenza dei dipinti della Galleria Borghese avrà giocato un ruolo decisivo: le assonanze andranno a figurare più tardi nelle *Precisioni sulla Galleria Borghese*, come vedremo, ma saranno state evidenti già da questo primo tempo romano. Gli articoli che compaiono con questo titolo su «Vita artistica» a partire dal 1926, al centro di questo contributo, hanno infatti una gestazione lunga, che risale alle prime frequentazioni romane di Longhi.

Sei anni di maturazione (1916-1922)

Occorre quindi seguire in controluce quello che succede nella vita dello studioso, prima di concentrarsi sulle *Precisioni*. Per esempio, nel fiume di recensioni che lo studioso schianta sull'ultimo numero dell'annata 1916 della rivista diretta da Adolfo Venturi, vale la pena prenderne in considerazione almeno una. È una segnalazione di un catalogo dei dipinti del Museo Civico del Castello Sforzesco, pubblicato da Alfieri & Lacroix per la serie del *Piccolo Cicerone moderno*. Nonostante si tratti di «un catalogo che non pretende di essere un catalogo critico», Longhi giudica «opportunissima» quest'operazione perché «la maggior parte dei dipinti non recano fino ad oggi indicazione di sorta». Lo studioso stila così una lista di «correzioni», e conclude:

> Se una nuova edizione di questo catalogo opportunissimo della quadreria civica di Milano vorrà, dopo un controllo personale del compilatore, tener conto di queste correzioni, crediamo che riescirà meglio nel suo intento che si dichiara modestamente quello di essere soltanto una guida diligente per il visitatore[9].

In questo modo interessato di mettersi a disposizione del «compilatore» va cercata l'origine delle *Precisioni* e, più in generale, di un modo di procedere riguardo ai musei italiani che si farà via via più definito e agguerrito. Probabilmente Longhi non sarebbe stato così generoso se a redigere quel catalogo dello Sforzesco fossero stati i funzionari civici preposti; in ogni caso, l'atteggiamento specifico è esemplificativo di un'attenzione che si riverserà in particolare sulle gallerie romane.

---

[6] VENTURI 1893, pp. 18-19, 160.

[7] Una «stramba opericciola […] catalogata Domenico Passignano. Ma l'onestà ragionevole dell'accademismo toscano che s'illude per tutta la vita di poter rabbonire il rabbuffato e temporalesco del Tintoretto, ad uso dei Toscani più ammodo, non entra proprio per nulla in questa bella tela, un po' buffa; non c'entra però neppure il caro Massimo Stanzioni al quale, chissà perché, ha pensato il Voss. Egli accenna all'impasto riberiano di alcune teste, ma qui non v'è, a dir vero, che una trasformazione alla Borgianni dei tipi e della scena a taglio di luce, creata da Caravaggio; e Ribera è ancora di là da venire» (LONGHI 1916a, p. 256).

[8] RANDOLFI 2012.

[9] LONGHI 1916b, p. 370.

Intanto Hermann Voss restituiva a Jacopo Zucchi «il frigido quadretto» con la *Pesca dei coralli* (inv. 292), mostrando quanto per il conoscitore allenato a identificare un «*Kleinmaler*» vi fosse materia da giocarsi, destreggiandosi nelle sale della villa pinciana[10]. Longhi, che in questi anni suggerisce ai futuristi di recarsi «in pellegrinaggio alla Borghese», è rientrato a Roma nel 1918[11]. Fra le sue letture, incontra un articolo di Cantalamessa che appare su «Rivista d'Italia», dal titolo *Divagazioni circa lo stato presente della critica d'arte*[12]. Era qui che il direttore della Borghese tratteggiava un ritratto del pubblico dei musei, dove è lecito scorgere l'avanzare della generazione di studiosi ed esteti di cui Longhi è esponente di spicco:

> Il pubblico ha fatto abbastanza quando ha visitato le nostre gallerie, perché a questo diletto, per molti si tramuta in tedio, l'uso non permette di sottrarsi, senza che la negligenza sembri vergognosa. Quasi tutti i visitatori, italiani e stranieri, hanno cura d'informarsi in anticipazione di ciò che devono ammirare. I più pigri o spensierati, che a questo bisogno non hanno provveduto, aspettano le indicazioni dell'erudito cicerone, raccomandato dall'albergatore, e nelle mani di lui depongono le loro anime impotenti e fredde, ma deliberate a simular l'entusiasmo estetico; che, penetrato per suggestione, mantenuto per vanità pomposa, tien luogo dipoi, per essi e per chi li ascolta dopo il ritorno ai loro paesi, di entusiasmo verace, e concorre più che non si creda alla popolarità di molte opere d'arte. Tutti noi però sperimentiamo ogni giorno che c'è nel pubblico una parte che si distingue dalla comune grossolanità, una parte più eletta, più fine, più squisita d'intelligenza e di sensibilità, che cerca l'opera d'arte con avidità spontanea, come chi assetato corre alla fonte, ma che tuttavia non si risolve a studiarla sui libri che noi loro offriamo e che chiamiamo scientifici; e se pur tentano, avvertono subito un contatto gelido, che offende le loro anime appassionate[13].

Longhi commenterà così questo saggio di Cantalamessa, a riprova di una perdurante e sentita vicinanza:

> Una delle periodiche divagazioni di questa mente calma e saggia, deliziosa anche nelle sue insuperabili limitazioni di educazione di gusto e di tendenze. Non pare di ascoltare le parole lontane e un poco ritardate di qualche dotto gentiluomo di provincia, che si nutra alle vecchie fonti di una savia biblioteca del Settecento?[14]

Quella «parte più eletta» di pubblico, che «cerca l'opera d'arte con avidità spontanea», finisce per dismettere la lezione di Giovanni Morelli, come sa bene anche Cantalamessa. Su questa strada si era giustamente incamminato Giacomo Agosti nel 1987, quando ha saldato l'insofferenza longhiana verso il «riconoscitore» bergamasco con il ritorno a Giovanni Battista Cavalcaselle, che avviene da parte di Longhi dopo il 1917 e matura pienamente dopo il viaggio in Europa con Alessandro Contini Bonaccossi[15].

---

[10] I due virgolettati sono tratti da LONGHI 1917, pp. 301-302. Su Voss, e sul rapporto con Longhi, si veda il saggio di Alexander Auf der Heyde in questa sede.

[11] Il riferimento ai futuristi si trova in un articolo comparso sul primo numero di «Rassegna italiana» (LONGHI 1918c)– Longhi poi non diede seguito a questa collaborazione. Lo scritto è stato di recente riproposto all'attenzione in PRATESI 2020. Siamo all'interno di una stroncatura dei *Balli plastici* di Depero, visti alla mostra che si teneva al Teatro dei Piccoli. La citazione completa è «Da quando insegnammo ai futuristi a recarsi in pellegrinaggio al Kircheriano invece che, di nascosto, alla Galleria Borghese o peggio a Valle Giulia»; il riferimento al Kircheriano è stato sciolto in virtù di un'altra occorrenza, di un mese prima, quando Cipriano Efisio Oppo invita lo spettatore a visitare il Kircheriano dopo la mostra di Depero perché lì vi sono i veri «pittori plastici». Quello alla Borghese va a mio avviso interpretato intendendo che per i futuristi era solo l'ultima delle tappe di una serie di pellegrinaggi: dopo la Borghese e la Galleria Nazionale di Arte Moderna, in sostanza, rimaneva solo il Kircheriano.

[12] CANTALAMESSA 1917.

[13] Ivi, p. 706.

[14] LONGHI 1918a.

[15] AGOSTI 1998, in particolare pp. 199-202.

Anche quando si tratta di giudicare quanto prodotto a livello bibliografico al di là dell'oceano sul versante dei musei, Longhi si lascia andare a qualche constatazione amara. In questo caso la recensione verte su *Museum Ideals of Purpose and Method*, un libro scritto da Benjamin Ives Gilman[16], a lungo segretario generale del Museum of Fine Arts di Boston.

> Libro molto importante. […] La definizione dei musei di belle arti come esposizioni permanenti limitate ad oggetti che posseggano qualità artistiche è stata troppo spesso dimenticata anche dai dirigenti dei musei d'Europa. […] Ne conseguono i principi, sanissimi, del metodo (II parte) da seguire nell'impianto di un museo. E qui si potrebbero fare melanconiche osservazioni sulla chiarezza che questo americano sa conservare nella messa in opera, nella applicazione pratica dei concetti estetici dapprima espressi.
> Si parla adunque del metodo da seguire nel sorgere e nell'accrescersi delle collezioni, nella costruzione di un museo e nell'installazione degli oggetti in riguardo alla più comoda e naturale osservazione di essi, nel fornire al pubblico le indicazioni necessarie intorno agli oggetti esposti […]. Molte pagine sarebbero probabilmente di grande utilità ai preposti delle gallerie nostrane; il libro meriterebbe di essere in tutto o in parte tradotto, non essendovi da noi ancora traccia di pubblicazioni di questo genere, e sentore alcuno di discussioni intorno a simili importanti problemi[17].

In effetti Gilman affrontava con una certa sottigliezza vari argomenti che iniziavano a divenire pressanti per il Longhi che guardava ai musei italiani. Ad esempio, per ovviare a cartellini che spesso si rivelavano inadeguati, l'autore proponeva di stampare libretti di sala (*gallery book*), che il pubblico non-specialista poteva richiedere ai custodi[18]. Questo empirismo tutto bostoniano aleggia anche quando si parla di acquisizioni, o quando si definisce il ruolo del conoscitore che agisce per conto di un museo – non va dimenticato per esempio che, fra le tante attività, il giovane Longhi suggerisce anche cosa acquisire a Palazzo Corsini[19]. Erano insomma discussioni complesse e urgenti, che però in Italia rimanevano tendenzialmente ai margini del dibattito teorico.

Longhi si rimette al lavoro sui caravaggeschi verso il 1920-1921, quando scrive un saggio che non pubblica, le *Giunte e varianti ai due Gentileschi*, pubblicato postumo nel 1995 nel *Palazzo non finito*[20]. Mi è sempre sembrato un tassello di fondamentale importanza perché permette di capire quanto tramontino tante motivazioni del primo Longhi. Si avverte ormai un senso di ritrattazione, accanto a un deciso distanziamento dal metodo morelliano:

> Nel riprendere, con qualche speranza e con parecchia trepidazione, le mie indagini sulla cerchia caravaggesca, mi sento, dapprima, tenuto a un'onorevole revisione di alcuni miei errori di gioventù, caduti nei miei primi studi sull'argomento. […] Mi ritrovavo pressoché solo nella ricerca; e nessun ajuto mi sentivo a fianco se non fosse quello dei rarissimi che lavoravano seriamente a campi contigui, e cito Lionello Venturi, Hermann Voss, e Gabriel Rouchès. […] Ero dunque forzatamente un principiante, si sa, se mi volevo apprendere ad un periodo le cui forme credo d'intelligenza più ardua che non siano quelle dei «primitivi» o anche dei classici cinquecenteschi, Venezia compresa. Sarebbe tempo di dire che la forza e l'efficacia del metodo morelliano, o meglio di quel tanto di vitale che si cela dietro la reale insufficienza teoretica del metodo morelliano, si arresta col cinquecento[21].

[16] GILMAN 1918.
[17] LONGHI 1919.
[18] GILMAN 1918, pp. 317-343.
[19] POLICICCHIO 2023.
[20] LONGHI 1995.
[21] Ivi, p. 175.

Sebbene sia inserita in un dialogo immaginario fra due esperti di pittura all'altezza del 1610-1620, qui compare già l'attribuzione a Dirk van Baburen della *Cattura di Cristo* della Galleria Borghese (Fig. 4), attribuita da Venturi senior a Bartolomeo Manfredi[22].

> Ora mi pare che tutti tengano per il Mantovano [Bartolomeo Manfredi]; e così anche quel Teodoro Olandese che finirà per passare avanti a Gherardo; se pure il *Cristo quando è preso dai soldati* che fece al Cardinale Borghese non faceva attendere molto […][23].

Longhi immagina che il dipinto sia commissionato da Scipione Borghese, mentre dalle ricerche archivistiche di Paola Della Pergola è stato poi appurato che viene ceduto da Bartolomeo Cavaceppi a Marcantonio Borghese nel 1787[24]. Il confronto con le opere della propria collezione portava ormai a nuove soluzioni anche per il caso del *Giudizio di Salomone* (Fig. 3), che nelle *Giunte e varianti* è avvicinato a Valentin, concedendo però largamente su Ribera: «l'opera è insomma Riberiana prima di Ribera»[25].

Due cambi della guardia

Dopo diciotto anni di direttorato alla Galleria Borghese, Cantalamessa muore nel 1924 e l'avvicendamento che si produce scompagina notevolmente le carte. Prende il suo posto Achille Bertini Calosso, di otto anni più anziano di Longhi, che era ispettore al museo già dal 1913. Questo allievo di Venturi, che si era perfezionato sulla pittura del Quattrocento a Roma, si era poi dedicato allo studio di Bernini, ma senza particolari meriti[26]. Ma soprattutto stava cambiando il corso alla Direzione Generale del Ministero della Pubblica Istruzione: per dirla con un Longhi che scrive nel 1967, alla «bonaria saviezza del Direttore Generale Corrado Ricci era succeduta da poco una ben diversa persona come il Colasanti»[27], una nomina, quest'ultima, del 1919. Tornava a farsi sentire, fra le tante polemiche lasciate in sospeso per decenni, l'annosa questione della catalogazione delle opere d'arte e del patrimonio nazionale: non erano mancati attacchi recenti contro il ministero, soprattutto da parte di Ugo Ojetti[28]. I toni si accendono qualche anno dopo, quando lo Stato concede a Sir Joseph Duveen, antiquario anglo-americano noto per la sua rapacità, l'autorizzazione all'esportazione di un importante arazzo fiammingo che era di proprietà del conte russo, ma romano d'adozione, Grigorij Stroganoff[29]. «La vecchia Minerva patteggiò mercantilmente», scrive Ojetti nel dicembre del 1925, e un dipinto con una *Presentazione al Tempio* (Fig. 5), attribuito a Lorenzo Lotto, viene ottenuto in cambio da Duveen entrando così nelle collezioni pubbliche italiane[30]. Stroganoff era morto nel 1910, e già allora rappresentava un vecchio tipo di collezionista fuori dal tempo, che non usava il telefono e si permetteva di

[22] VENTURI 1893, p. 46.
[23] LONGHI 1995, p. 179.
[24] DELLA PERGOLA 1959, p. 144, n. 197.
[25] Com'è noto il dipinto, insieme al *corpus* che poi Longhi avrebbe costruito attorno al *Giudizio di Salomone*, è stato inserito da Gianni Papi nella produzione giovanile di Ribera (PAPI 2002).
[26] Una scheda biografica è in LODOVICI 1946, p. 53.
[27] La citazione viene dall'*Avviamento per il lettore* al secondo volume delle *Opere complete* (LONGHI 1967, I, pp. VI-IX, in part. p. VIII).
[28] Un certo tono perentorio sul tema del catalogo è in OJETTI 1920, p. 157: «Bisogna dare a tutti i musei e le pinacoteche, governativi e comunali, cataloghi illustrati, semplici, chiari e, per quel che permettono gli alti prezzi d'oggi, poco costosi. La metà ne sono privi o hanno cataloghi vecchi, errati, male stampati. Bisogna attirare folla nei musei, con mostre speciali e conferenze e magari concerti». Cfr. anche SALVAGNINI 2000, in particolare pp. 341-343 (su Ojetti) e 365-368 (su Colasanti).
[29] Su Duveen, un classico è BEHRMAN 2008.
[30] OJETTI 1925, p. 479.

maltrattare chiunque non esercitasse l'occhio sugli oggetti[31]. A metà degli anni Venti, la sua eccezionalità – l'anomalia che incarnava in un panorama romano dominato dal disfacimento delle gallerie fidecommissarie – poteva ancora rappresentare un tassello utile a riallinearsi con le raccolte museali straniere, più attente delle nostre a ricercare testimonianze artistiche assenti dal patrimonio nazionale. Ojetti lamentava la dispersione degli avori bizantini, degli argenti sassanidi o siriani, che Stroganoff aveva portato a Roma dalla Russia.

Dal canto suo Longhi, che ha enormemente arricchito il suo bagaglio di conoscenze con il viaggio europeo con Contini Bonaccossi, non tarda a rilanciare la polemica, dalle pagine di «Vita artistica», che ha appena fondato insieme a Emilio Cecchi. Firma con il *nom de plume* 'Bortolo Ghenier' una lettera al direttore intitolata *«A dispetto dei Santi». Il disfacimento della collezione Stroganoff*[32]. Il rimprovero maggiore mosso al ministero è di aver «consentito che i pezzi più importanti della collezione Stroganoff abbandonassero per sempre l'Italia», ma si scagliano anche alcune frecce, significative, contro le acquisizioni condotte dalla Galleria Borghese. Bertini Calosso aveva infatti pubblicato sul «Bollettino d'arte» un'*Adorazione dei Magi* (Fig. 6), come opera di El Greco, appena acquisita dallo Stato per quattromila lire dalla ditta Tartaglia, esercitando il diritto di prelazione su un'opera che i proprietari intendevano esportare[33]. Per Longhi era innanzitutto grave che «Minerva esultava per aver esercitato, acutamente invero!, il diritto di prelazione su un Teotocopuli… dipinto da Jacopo da Ponte da Bassano verso il 1550»[34]. Ma al di là del cambio di attribuzione, che poi ha preso il sopravvento, declassando peraltro il dipinto a opera di bottega[35], la contestazione è a tutto campo. Longhi spara contro lo «Hermanin-Museum [Palazzo Venezia] che ci aveva pur promesso di diventare in breve qualcosa come un South Kensington, un Cluny, un Kunstgewerbe Museum!». La critica alla Direzione Generale si fa più esplicita a proposito della *Presentazione al tempio* (Fig. 5): il quadro è già «esposto in una magnifica cornice… falsa, nella sala dei Veneziani del '500 alla Galleria Borghese». Longhi smonta l'attribuzione, anche perché:

> v'è chi assicura il nome di Lorenzo Lotto esser stato ad essa imposto da Bernhard Berenson, una specie di colosso rodico dell'attribuzionismo fra le cui cosce liscie dicon transitare in entrate e in uscita tutti i *british goods* di Sir Joseph Duveen. *British goods are the best*.

Ma all'analisi stilistica il quadro appare di un'altra stagione e Longhi propone il nome di Gioacchino Assereto, spostando quindi al primo Seicento e in Liguria la collocazione cronologica e geografica. La frequentazione del mercato ha però generato la consapevolezza che le quotazioni del pittore sono nettamente più basse di quelle di Lotto: Longhi rilascia così un suo «attestato solenne di avvenuta turlupinatura». La questione si trascina proponendo un referendum sul quadro, che interpelli i principali conoscitori dell'epoca, ma viene subito sciolta inserendo «all'ultimo momento», prima di mandare in stampa il numero di «Vita artistica», una foto della *Presentazione al tempio* di Assereto alla Pinacoteca di Brera, inviata da Corrado Ricci[36].

È in questo clima che matura il progetto delle *Precisioni*. Come avrebbe rievocato Longhi retrospettivamente, sempre nell'*Avviamento per il lettore* al secondo volume delle sue *Opere complete*, nel 1967:

[31] Su Stroganoff è importante KALPAKCIAN 2012.
[32] LONGHI 1926a; sul rapporto con Cecchi cfr. FACCHINETTI 2023, in particolare pp. 201-202, per quel che riguarda le *Precisioni*.
[33] BERTINI CALOSSO 1924.
[34] LONGHI 1926a, da cui provengono tutte le citazioni successive.
[35] Da ultimo, cfr. E. Martini, scheda *Adorazione dei Magi*, copia da da Ponte Jacopo detto Jacopo Bassano, inv. 234, https://doi.org/10.5281/zenodo.13384431.
[36] *REFERENDUM* 1926.

> L'esperimento era di applicare, entro una galleria romana famosa e, in apparenza, studiatissima, la stessa metodica, la stessa vagliatura che mi avevano servito per i taccuini del viaggio d'Europa. I resultati non saranno stati tutti accettabili e qualcuno infatti venne da me perfezionato più tardi, come appare dalle note aggiunte in parentesi quadra; ma un certo progresso, anche dopo gli studi dell'Ottocento, dal Cavalcaselle al Morelli al Venturi senior, par che risulti anche dalle molte conclusioni già entrate nell'uso comune. Quanto alle permute che per avventura ne conseguano nella scala dei valori storici, preferisco lasciarne il giudizio al lettore più addestrato[37].

Un'indicazione di lettura non da poco, che ha anche l'effetto di distogliere l'attenzione dal proposito iniziale e dall'andamento che avevano preso le *Precisioni* a stampa, quando compaiono a puntate, nel 1926 su «Vita artistica». La prima (*Notti romane nei sottoscala delle Regie gallerie*) per esempio ha uno statuto tutto particolare, esce nel numero di febbraio ed è firmata «Il topo di galleria», non sarà nemmeno inserita nel libretto pubblicato da Pinacotheca nel 1928 – diventerà la prima delle *Precisioni* solamente con le *Opere complete*, nel 1967[38]. Ma i principali aspetti del lavoro che Longhi svilupperà sul museo si ritrovano già qui. L'area di ispezione del «topo» sono i «sottoscala», le «soffitte», i «ripostigli statali», dove si possono trovare opere che rischiano di rimanere ingiustamente nel «lazzaretto»[39]. Il conoscitore rovista «nel cestino ancor pieno di rottami dai tempi del buon Piancastelli» e l'allusione più che al primo direttore rimanda a un'epoca d'oro della *connoisseurship* che aveva trovato nel museo un'insostituibile miniera di materiale pittorico. Qui si innesta la questione del restauro, che diventa una «favoletta» nel caso del *Ritratto di giovane* che Longhi riabilita come opera di Ridolfo del Ghirlandaio.

I manoscritti delle prime Precisioni

Nell'archivio della Fondazione Longhi, si conserva un manoscritto, in undici foglietti di carta azzurrina numerati a destra, intitolato «Precisioni nelle Gallerie Romane»[40]. Il titolo è già indicativo di una variante: le gallerie sono solo «Romane», e non italiane. Il sottotitolo è «I. R. Galleria Borghese» e gli artisti individuati sono quelli che compaiono nella prima, vera *Precisione*, cioè*:* «I Bernini, Guy François, Baburen, Savoldo, Lelio Orsi». Questo blocco unico è introdotto dall'esposizione di un intento preciso, che va a stampa in rivista e sarà rimosso sia nel volume del 1928 che nelle *Opere complete*:

> La Giunta speciale recentemente istituita allo scopo di attendere edizioni di Stato e d'arte in particolare, mi dicono si proponga, fra l'altro, di provvedere alla sollecita pubblicazione, in veste decorosa, di buoni cataloghi delle Gallerie Italiane, che per la maggior parte, come ognun sa, ne son prive. Penso che sia questo, pertanto il momento migliore per collaborare di qui a quell'ottima impresa, avvertendo preventivamente i redattori dei cataloghi, di qualcuno dei molti errori che ancora si leggono nelle ascrizioni ufficiali delle Gallerie e la correzione dei quali mi riesca facile e mi paja urgente. Inizio adunque, senz'altro preambolo, queste mie precisioni nelle Gallerie Italiane cominciando da quelle di Roma e, in primis, dalla Regia Galleria Borghese[41].

Secondo questo attacco, il lavoro che Longhi ha in programma conosce in Roma e nella Galleria Borghese solo dei punti di partenza. L'intenzione è però di estenderlo, in linea di principio, in vista di un'«ottima impresa», fatidica e tanto attesa, ossia di «provvedere alla sollecita

[37] LONGHI 1967, I, p. IX.
[38] LONGHI 1926b e LONGHI 1967.
[39] LONGHI 1926b.
[40] Firenze, Fondazione Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi (d'ora in poi ARL), Serie V, B, Scatola 84, fasc. 8, busta «Scritti: Articoli _ "Vita Artistica" _ 1926 Bernini, François, Baburen, Savoldo, Orsi».
[41] LONGHI 1926c, p. 65.

pubblicazione, in veste decorosa, di buoni cataloghi delle Gallerie Italiane». È arrivato quindi il «momento migliore per collaborare». Il bersaglio di Longhi non può essere, evidentemente, il genere di pubblicazioni rappresentato dal libro di Venturi del 1893, trattato da Emanuele Pellegrini in questa sede[42]. Bensì, un catalogo dove siano presentate le «ascrizioni ufficiali», che ancora non esiste, ma che sarà curato da chi dirige il museo. Per restare sul terreno della Galleria Borghese, come vedremo, bisognerà attendere il 1935, quando sarà pubblicata la prima guida del museo, per i tipi della Libreria dello Stato, a cura di Aldo De Rinaldis[43].

Un lavoro di critica delle varianti fra manoscritti e articoli si può qui minimamente approntare, sebbene siano pochi i casi davvero rilevanti. A proposito della *Precisione* sui Bernini, Longhi nel manoscritto aveva solo forzato la mano su alcuni passaggi che gli stavano a cuore, come il passaggio dal manierismo al barocco: «la scultura di transizione si andava fatalmente avviando», ma «fatalmente» a stampa è saltato; in «modo assolutamente anonimo e impersonale» è diventato «prevalentemente anonimo e impersonale»[44]. Una stessa tendenza all'equilibrio si avverte nel passaggio dal manoscritto alla stampa per la *Precisione* su Lelio Orsi[45]. Qui rientra in gioco il tema della rivalutazione di un'opera, il dipinto con i *Santi Cecilia e Valeriano* (Fig. 7), per Longhi ingiustamente confinata nei depositi. Si tratta in prima battuta di «un delizioso e raffinatissimo quadretto», che a stampa rimane solo «raffinato». La prosa è fra le più belle che si ritrovino nelle *Precisioni* e qualche variante giova a impreziosirla. Nel manoscritto: «il collezionismo d'ideali» era «espresso nella scelta» non nella «cumulazione degli oggetti più rari». Subito dopo nel manoscritto si legge: «ambiente architettonico signorile è quello del rinascimento più "grottesco"», che a stampa diventa: «l'ambiente architettonico è quello del rinascimento più antropomorfico». Era in italiano il concetto nel manoscritto: «quasi ogni indumento finisce artigliato», diventa in latino a stampa «desinit in unguem». E sempre a stampa sono saltate intere caratterizzazioni, come le «finestre a tondelli [che] ricamano i pavimenti di merletti tremuli», mentre «anfibologico» diventa «anfibolo». Gli interni, che erano «terribilmente precisati», diventano «terribilmente civili». E, sul finire della pagina, i «paesaggi torvi e misteriosi» sono «soffocati» non «assediati». Quando Longhi parla del profeta nella *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino, lo definisce «preparato muscolare», poi però barra e scrive sopra «automa di cera», che finisce a stampa. Inoltre è del tutto assente il seguente passaggio: «Qualche relazione con l'Orsi presenta il n 934 di Monaco, e più il n. 161 con la Madonna, i Santi Girolamo e Giacomo e un donatore, anticamente attribuiti al Correggio»[46]. Su Baburen (Fig. 4), si può riportare un caso di omissione di un contributo di Voss: in un primo momento Longhi non si avvede che l'attribuzione del dipinto di Baburen con la *Lavanda dei piedi*, allora a Wiesbaden, spetta a Tomaso Conca nel 1803[47]. Aveva quindi scritto: «già restituitagli dal Voss nella sua Romische Barockmalerei», ma poi lo ha barrato, dopo aver consultato il volume con il parere del conoscitore ottocentesco, e quindi il fatto che alla restituzione era arrivato Voss prima di lui non va a stampa. Poi c'è un intero passaggio, neanche cassato nel manoscritto, che non va ugualmente a stampa. Siamo al momento in cui Longhi lamenta i restauri condotti su un *San Rocco* della Galleria Borghese (inv. 69), poi attribuito a Giovanni Francesco Guerrieri, che non viene riprodotto perché «carità consiglia di non pubblicarne una riproduzione»[48]. E qui a stampa si ferma, ma nel manoscritto procede: «dove l'esperimento compiuto, credevasi, in corpore vili

[42] VENTURI 1893.
[43] DE RINALDIS 1935.
[44] Longhi 1926c, p. 66.
[45] Ivi, pp. 67-68.
[46] Per tutti i passi a stampa, cfr. ivi, p. 68.
[47] Ivi, pp. 69-70, in particolare p. 70.
[48] Si veda A. Iommelli, scheda *San Rocco*, Guerrieri Giovanni Francesco, inv. 069, https://doi.org/10.5281/zenodo.12751979 <23 febbraio 2026>.

appare a guisa di scacchi o di finestre ora chiare ora scure». Anche per quest'opera, che aveva un'antica attribuzione alla scuola dei Carracci, Longhi proponeva il nome di Baburen.

> A proposito del S. Rocco io citerò un passo che potrebbe forse apportare una conferma alla mia attribuzione. Fra i quadri acquistati dal Venuti in Roma, su stima del Conca, per la collezione Reale di Napoli sui primi dell'800, figurava un S. Rocco del Wander fiammingo (vedi La Galleria Italiana, V, 318). Non si può trattare del medesimo quadro giacché il formato è indicato come diverso ma è curioso notare che Wander è il nome che si dava talora in quei tempi all'autore tuttavia incerto dei quadri di S. Pietro in Montorio.

Nel caso della *Precisione* su Guy François (Fig. 3), le varianti ritrovate nel manoscritto sono di poco conto; tutt'altro andrebbe detto sul piano dell'importanza dello scritto per Longhi, che qui ha intrapreso una strada da lui rivista pochi anni dopo, nel 1935, in una recensione che compare su «L'Italia letteraria», quando conia per la prima volta la personalità artistica del 'Maestro del Giudizio di Salomone'[49]. Per la *Venere dormiente* si trattava invece sostanzialmente di riprendere una «bella intuizione iniziale» che aveva avuto Venturi, ossia di accostare l'opera alla produzione del Savoldo[50].

Le prime cinque *Precisioni* compaiono così nel numero doppio, 5-6, di «Vita artistica» pubblicato a maggio del 1926; la successiva, quella dedicata al tondo con l'*Adorazione del Bambino* (Fig. 8) attribuito da Longhi a Fra' Bartolomeo, compare nel numero di luglio e apre già a un tempo diverso della scrittura[51]. Anche di questo testo si conserva, alla Fondazione Longhi, il manoscritto preparatorio[52]. Le varianti qui sono parecchie e nel foglio c'è una caricatura, di un personaggio che sembra Nietzsche. C'è un periodo tutto barrato, che viene poi riformulato nel paragrafo seguente.

> Se fosse stato d'altronde facile giungere alla verità, o a quella convinzione ch'io ritengo tale, e cioè che l'opera sia un noi siamo di fronte a un'opera giovanile di Fra Bartolommeo è bene evidente ch'io non mi troverei oggi così con che qualcun altro mi avrebbe preceduto in questo compito.

Un altro intero passaggio risulta cassato, alla fine del testo. Dopo aver citato la «trascuranza» di Morelli, che continuava ad attribuire il dipinto a Lorenzo di Credi, Longhi scrive, e poi cancella:

> Di fronte a quest'opera occorre riconoscere con quanta disperata il Cavalcaselle sotto il peso dell'attribuzione tradizionale al Credi, non avessero la forza di escire, ma soltanto di ricercare nelle vicinanze del Credi, e cioè fra i suoi scolari. Curioso procedimento che si dipartiva da un principio di autorità fingendo di volersene liberare! Ma questi sono i tiri che la cosiddetta tradizione storica gioca agli spregiudicati.

E poi, meno cassato, un altro lungo periodo:

> In verità è in questo quadro che lo sbocco accademico cui avrebbe portato l'Adorazione votata da parecchie generazioni di fiorentini ad una bellezza che si credeva ormai appresa, al procedimento stesso del dipingere, appare per la prima volta e più pungentemente appunto perché presentata su un motivo che lì per lì pare conservare tutta la freschezza nativa del migliore Quattrocento. Classicismo in senso antico, e accademismo in senso di canonico procedimento del dipingere stanno qui per allearsi misteriosamente. Ma nell'alleanza un terzo interviene ed è l'entusiasmo e per così dire la serietà morale con cui il frate s'impegna in queste strade che già biancheggiano di detriti pittorici.

[49] LONGHI 1926c, LONGHI 1935 e, di recente, su questo cfr. CHRISTIANSEN 2017.
[50] La vicenda dell'opera è stata ora ripercorsa in TANZI 2024.
[51] LONGHI 1926d.
[52] ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 8, busta «SF1, 9, Scritti: Articoli _ "Vita Artistica" _ 1926 Fra' Bartolomeo».

Forse questo caso apre uno spiraglio sui primi frutti del lavoro che Longhi inizia a raccogliere. Un'opera della Galleria Borghese, finora passata sotto altro nome, si rivela capitale per la ricostruzione del *corpus* giovanile di un grande pittore, come avrebbero poi peraltro mostrato gli studi di Everett Fahy[53]. Ne consegue una nuova visione del modo di intendere un intero tratto di storia dell'arte, in modo più potente rispetto ai precedenti: Pietro Bernini, uomo-chiave del passaggio dal manierismo al barocco; Lelio Orsi, da accostare ai migliori «spiriti nordici» dell'epoca[54]; Guy François, soluzione dubitativa e provvisoria di un quesito che ha che a fare con il primo anticonformismo dei caravaggeschi, come accade anche nel caso di Baburen; o la *Venere dormiente*, dove lo scavo attiene al problema aperto del «giorgionismo più acerbo ancora di quello di Giorgione medesimo»[55]. Qui il dipinto di Fra' Bartolomeo è «il più bell'ornamento di questa sala toscana, così terribilmente gravata dalla molta zavorra degli accademici cinquecenteschi di basso rango»[56]. In quella «serietà morale» del pittore, che spunta del manoscritto, si incarna il lasciarsi alle spalle i «detriti pittorici» quattrocenteschi, che si potevano ottenere solamente ispirandosi a Leonardo «per il tramite di Piero di Cosimo» e «svuotandolo di ogni romanticismo».

Gli elenchi con la «continuazione» o la «fine» delle Precisioni

A questo punto, tenendo sott'occhio i manoscritti, Longhi inaugura un tempo delle *Precisioni*, che chiama «continuazione» oppure «fine»[57]. Ho trovato infatti un primo foglio con un elenco:

> Precisioni nelle Gallerie Italiane. R. Galleria Borghese (continuazione)
>
> Jacopo Bassano_ Presepio, attribuito a scuola Bassano
> Cesare Fracanzano. Sant'Ignazio martire attribuito a Luca Giordano
> Rosso Fiorentino. Attribuito al Beccafumi opera giovanile
> Domenico Mancini. Attribuito a Domenico Caprioli
> Andrea del Sarto giovane n. 375
> Brueghel Zucchi
> Bonzi. Ragazzo con cesto di frutta
>
> ~~Cavalier d'Arpino~~
> ~~Gruppo delle opere attribuitegli~~
> ~~Arpino~~
> ~~Passignano~~
> ~~Cantarini~~
> ~~Celio~~
> ~~Siciolante attribuito al Venusti. Crocifissione con Maria e Giovanni (deposito) alla Vaticana il Battesimo attribuito a Cesare da Sesto~~
>
> Montagna
> Scuola del Parmigianino [cerchiato]
> Scuola tedesca 1505
> Rubens [cerchiato]
> Antonio Carracci
> Sabbatini

[53] FAHY 2020, in particolare pp. 68-69, nota 7, per l'importanza del contributo di Longhi sul tondo.
[54] LONGHI 1926c, p. 68.
[55] Ivi, p. 71.
[56] LONGHI 1926d, p. 89.
[57] ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 25.

Scuola di Raffaello

Un altro foglio nella stessa busta reca invece un «sommario», già sfrondato rispetto alla versione precedente, ma parecchio nutrito se si guarda ciò che Longhi riuscirà a portare a termine come singoli saggi:

Sommario del resto dell'articolo sulla Galleria Borghese
- Turchi, Ottini, Bassetti
- Bassano
- Cesare Fracanzano
- Rosso Fiorentino opera giovanile
- Cavalier d'Arpino
- Domenico Mancini
- Fiorentini: Andrea del Sarto giovane Predella 375
- Rosso Fiorentino
- Bolognesi. Scuola del Parmigianino. Venusti. Siciolante

  Zucchi
  Carracci. Annibale
  Ludovico
  Agostino e Antonio
- Passignano
- Ferraresi. Dosso-Ortolano-Garofalo il n. 225

Un terzo foglio, più elaborato, va pure collocato in questa fase di organizzazione del lavoro, con puntualizzazioni più specifiche:

Sommario della fine delle Precisioni
Esame del gruppo di opere attribuite ai Bassano, e restituzione a Jacopo medesimo del numero 26.
Esame del gruppo di opere attribuite al Cav. d'Arpino e alla sua scuola e distinzione di esse in Passignano, Fil. D'Angelo, Ann. Carracci. Restituzione al D'Arpino del S. Giovanni attribuito al Cantarini e della Venere e Amore attribuito allo Scarsellino.
Gruppo delle opere attribuite ai Carracci
Restituzione ad Antonio Carracci della Deposizione
Restituzione a uno dei Carracci probabilmente Ludovico di Santa Caterina creduta copia di Parmigianino
Gruppo delle opere attribuite allo Scarsellino. Restituzione al D'Arpino della Venere e Amore a scuola fiorentina 1550 della Venere e Amore
Esame del n. 225 e ricostruzione del gruppo dell'Anonimo ferrarese 1510 – 1520 ~~Dosso ? Ortolano ? Garofalo ?~~
Gruppo di opere attribuite al Siciolante. Restituzione a lui del Crocifisso attribuito al Venusti e del Battesimo di Cristo alla Vaticana sotto il nome di Cesare da Sesto
Restituzione ad Andrea giovane della predella n. 375
Restituzione al Rosso giovane della Madonna e Bambino
Attribuzione a Cesare Fracanzano del Sant'Ignazio Martire
Il n. 60 (535) attribuito al Bonzi
Il pastore «giorgionesco» attribuito a Domenico Caprioli n. 132 [Fig. 11]
Note brevi al catalogo del 1903 per ordine numerico con riferimento quando occorra al testo delle Precisioni

Una «produzione instancabile»

Non va sottovalutato il fatto che le pubblicazioni longhiane su «Vita artistica» in questi mesi si moltiplicano: escono sotto pseudonimo *Un'osservazione circa il monumento d'Ilaria*, firmata Ermanno Caratti, e le *Primizie di Lorenzo da Viterbo* di Andrea Ronchi (ma l'identità è già svelata nell'indice dell'annata della rivista)[58]. Fra i due articoli si colloca la *Precisione* su Palma il Vecchio, che punta anch'essa a risistemare un percorso giovanile, stavolta grazie a tre opere della Galleria Borghese, con un'attenzione particolare riservata alla *Madonna con il Bambino fra le sante Barbara e Cristina e due committenti* (Fig. 9)[59]. Segue poi, nel numero successivo, l'apertura sul «trio dei veronesi», ossia Alessandro Turchi, Pasquale Ottino e Marcantonio Bassetti, che furono precocemente sensibili al caravaggismo[60].

La *Precisione* dedicata al «gruppo delle opere bassanesche» segna poi un punto di svolta[61]. Di questo articolo, nella stessa busta degli elenchi, si conserva il manoscritto e le riscritture abbondano, pur se i contenuti rimangono sostanzialmente inalterati[62]. Il senso dell'operazione è, ancora una volta, enunciato chiaramente:

> Oggi in Italia, si è ancora pressappoco allo stesso punto se, pur avendo i capolavori di Jacopo almeno nel paese natale non manchino, si preferisce attribuire i capolavori di Jacopo, o ai figli, o al Greco ~~giovanile~~ nella sua prima epoca[63].

Rivedendo i quadri della Galleria Borghese, Longhi espunge così dal *corpus* di Jacopo Bassano le cosiddette *Quattro stagioni* (inv. 3, 5, 9 e 11; che considera «derivazioni» da Francesco), la seconda redazione dell'*Inverno* (inv. 29, che «richiama appena la fattura di Leandro») e il *Sacrificio di Noè* (inv. 105, scuola di Francesco). Rientra sempre in questo novero la «scintillante Adorazione dei Magi (n. 150) che pare rappresentare un punto altissimo dell'attività di Francesco» – l'aggettivo «altissimo» è saltato a stampa, mentre ci si limita a rimarcare: «sembra rappresentare il momento in cui Francesco collaborava col padre come nell'Ognissanti del 1577 del Museo di Bassano». Il cuore dell'articolo è però la restituzione a Jacopo del dipinto con l'*Adorazione dei pastori* (Fig. 10), «appeso così in alto nella sala dell'Enea berniniano da render pressochè impossibile il tributo che gli compete d'ammirazione»[64]. Nel manoscritto, il quadro è definito «uno dei capolavori del periodo «parmigianinesco» di Jacopo»; l'entusiasmo a stampa si stempera nel richiamo stilistico «alle composizioni alquanto mazzoliane come quella dell'Ambrosiana». Un altro spunto rimasto nel manoscritto intendeva riabilitare il quadro nei termini dell'allestimento:

> Speriamo che non si tardi ad esporlo più degnamente, e a riconoscere che in questo caso non ci si deve tenersi tanto sulle generali, ma di rallegrarsi anzi che in Galleria vi sia un altro originale di questo pittore […] che soltanto la rapida decadenza critica.

E poi il testo riprende come a stampa. Non mancano piccole varianti anche quando Longhi articola la sua ammirazione per Jacopo: nel manoscritto, il passo sul «lavandajo di genio» suona così:

> Chi il suo assorbire di cultura popolaresca secolare, di origine altamente romanica o medievale; il suo prendere e torcere e drizzare come un lavandajo di genio tutti i fenomeni del manierismo

[58] LONGHI 1926e e LONGHI 1926g.
[59] LONGHI 1926f.
[60] LONGHI 1926h.
[61] LONGHI 1926i.
[62] La collocazione è quindi sempre ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 25.
[63] Il passo a stampa non compare, ma è riformulato in maniera più estesa nell'incipit della *Precisione*, cfr. LONGHI 1926i, p. 142.
[64] Cfr. sempre ivi, p. 143.

~~purificati in un mistero di tocco «classico» dove c'è uno c'è in quel suo sistema di volatilizzati~~ purificato nella sua forma incercinata e acquattata, che dà lo spunto ai petits-maitres precursori del Rembrandt, e volatilizzati nel suo mistero di tocco guidato da un intelletto tonale ~~superiore a chicchessia~~ non inferiore a quello degli altri geni coetanei, fecondo

E qui subentra un breve pensiero, poi barrato, che a stampa non si ripresenta, nemmeno riformulato: «Quando si pensi che il Tiziano stesso non pare essere stato immune e sordo agli avvertimento del p [qui la redazione si interrompe e riprende] alle ricerche del Bassano, che il Tiziano». Infine, è sempre saltato a stampa un giro di confronti con opere non ancora riconosciute a Jacopo, conservate a Vicenza o a Palazzo Pitti:

Lo stesso è avvenuto p. es. a Vicenza, dove uno dei capolavori di Jacopo (n. 46) l'Annunciazione è attribuito genericamente a Maniera di da Ponte, a Pitti (170) Adamo ed Eva attribuito a D. Campagnola, è un bellissimo esempio giovanile di Jacopo.

Mentre redige questi fogli, e talvolta li correda di giocosi disegni di teste, Longhi probabilmente si interroga sulla fattibilità del progetto e sulla direzione che lentamente ha preso. Lo vediamo, a questo punto, stilare commenti sulle opere che si trovano nelle sale della Galleria Borghese e su quelle conservate nei depositi:

Un'infinità di note si potrebbero aggiungere anche ai quadri di minor valore, ma a proposito dei quali l'errore frequente non è meno scusabile. In questo caso essi si potrebbero dividere in gruppi.
1° quadri esposti ma invece assolutamente insignificanti e certamente da ritirare nel deposito[65]

Propongo solo tre casi, a titolo di esempio, da questo lungo elenco:

59. Roncalli, Sacra Famiglia Non Roncalli ma un debole salviatesco della fine del 500
314. Scuola dei Carracci. Madonna con Bambino. Replica da un quadro Raffaellesco già in Galleria Fesch (ora Louvre) (Voss)
302. Scuola dei Carracci. Deposizione di Cristo. Interessante manieristica della cerchia di Siciolante

Queste osservazioni di Longhi saranno poi rifuse nelle «Note brevi», che compaiono a stampa nel 1928, con il volume che raccoglie tutte le *Precisioni*[66]. Ma questo affondo sui «quadri di minor valore» è sintomatico di un atteggiamento che prende ora di mira le gerarchie costruite dall'allestimento del museo. Il lavoro di Longhi infatti continua con il secondo gruppo:

2° quadri del deposito che occorrerebbe esporre
Muziano ma invece certamente Sebastiano del Piombo
Morandi. La Pentecoste. Bozzetto finito per il quadro di Santa Maria della Pace
72. Bellissimo ritrattino. Incognito Secolo XVI. Finissimo antico. Attribuito a Scuola di Raffaello e certamente degno, sotto il restauro, di rivelazione
77. Sabatini. Bellissimo ritrattino certamente più antico, e direttamente di scuola fiamminga
351. Marcello Venusti. Grande Crocifissione. Notevole, tipico quadro di questo severo ~~«riformista»~~ ortodosso.
116. Schedoni. Ritratto d'uomo. Piccolo. Bellissimo. E probabilmente di provincia lombarda bergamasca
118. Anguissola […]
79. e 100. Ritratti del Bronzino per i quali giustamente mantenne l'attribuzione Lionello Venturi

[65] Questi documenti sono sempre conservati in ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 25.
[66] LONGHI 1928, pp. 182-226.

309. Muziano, Gesù Portacroce certamente opera tarda di Sebastiano del Piombo cui un tempo era attribuita
406. Restituzione del figliol prodigo al Benci fatta dal Venturi il quale dice il Benci esser citato solo dal Bertolotti. Invece il nome del Benci ricorre frequentemente nelle guide dell'Aquila. Una copia antica del quadro Borghese è nella Sagrestia di San Pietro in Vincoli
410. già attribuito dal catalogo al D'Arpino, dal L. Venturi al Calvaert; e certamente bolognese ma a nostro parere Samacchini. Evidente influenza di Tibaldi
357. già attribuito con molta maggior ragione al Cantarini, oggi chissà perché al Desubleo, molto più secco; è evidente la riduzione tonale dei toni cantariniani; derivante da certi esperimenti del Reni, mescolati con influssi veneti (Veronese etc.). Va certamente restituito alla Scuola del Cantarini
502. L. Gaetano. È traduzione in mosaico di cosa di Tiziano […]
D'Arpino
4. Andromeda. Potrebbe essere Baglione giovine

25. Tassi. È Grimaldi cfr. coi n. 38, 47, 296 e 295
Siciolante. 370. No. Seguace grossolano di G. Romano
V'è ancora da correggere delle attribuzioni del tempo del Morelli. P. es il n. 1777 attribuito a Bugiardini e il n. 458 Tondo. Franciabigio e non Bugiardini.
A Circignani è ancora attribuito
Il n. già restituito dal Voss a Roncalli
6. Battista di Dosso. Paese con figure di dame e cavalieri
Già giustamente restituito dal Gamba a Niccolò dell'Abbate
Zuccari vedi 203. Resurrezione di Cristo Attribuito da Voss a Marco Pino
241. Bertoja. Una nascita
Già attribuito a Sustris

Con il procedere del lavoro, parecchie di queste intuizioni saranno riviste da Longhi, e a stampa non si ritrovano. A questi appunti fa infatti seguito un'altra serie di sei fogli, anche questi pieni di disegni: c'è una testa con dei baffi e una barba affusolati, dei cartigli con dentro scritto «Roberto Longhi»[67].

Il titolo indica che si è appena compiuta una verifica sulle opere: «Roma. Galleria Borghese. Depositi». Qui Longhi ha scritto «da esporre» e sottolineato in rosso quarantasei quadri che vorrebbe vedere in galleria e non più nei depositi. Non solo in questa serie di appunti si trovano i quadri che figureranno con un testo più corposo nelle «Note brevi», ma anche, *in nuce*, alcune delle ultime *Precisioni*. Ecco una selezione dei brani che mi sembrano più significativi, con alcuni miei commenti fra parentesi quadre:

142. Santa Caterina d'Alessandria. Attribuita al Caravaggio. Certamente di Dosso. Buona qualità ombra. […]
270. 276. Cristo e la Samaritana Cristo salva S. Pietro già dal Venturi ricondotti a stessa mano. Soltanto il primo è direttamente carraccesco con influenza anche del Domenichino e fa pensare al Grimaldi; il secondo ha le figure anch'esse carraccesche, ma il paese sembra di mano fiamminga […]
375. Scuola Umbra. Predella con la Pietà e altri Santi ai lati. Tempo di A [??]. è una predellina veramente notevole e tipicamente fiorentina; con molte relazioni con Andrea del Sarto giovine, e Puligo (vd Antal) [diventerà la *Precisione* su Andrea del Sarto]

113 Ludovico Carracci. Magnifica copia libera da un frammento della cupola del Correggio. Più probabilmente Annibale [nelle «Note brevi» il dipinto è attribuito a Schedoni]
72 Scuola di Raffaello. Ritratto muliebre. Nel Venturi Ignoto Sec. XVI. Il curioso è che questo ritratto debole e assai brutto non corrisponde al bel ritratto che si vede fotografato con quel

[67] La collocazione è invariata: ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 25.

numero. Iscrizione foto del Moschini. Quando avvenne la sostituzione? Pubblicare la foto del Moschini

In direzione

138 (Scarsellino) Arpino Venere e Amore Tipico D'Arpino con intenzioni di pasta Veneziana forse attraverso l'influenza dei ferraresi (paesaggio) e dei fiamminghi veneti dei bolognesi. La venuta a Roma dei molti quadri garofaleschi influenzò assai la pittura dei romani di transizione. Anche nella Conversione di San Paolo attribuita al D'Arpino e forse di Fil. D'Angelo è evidente la imitazione della Conversione di San Paolo del 1545
229 Simone Cantarini San Giovanni Battista tipico Arpino e di floridezza caravaggesca. Sono poi certamente di Arpino in galleria i n. 378, 391, 356, 231 (cfr. appartamento Barberini)
353. Rosa Battaglia Di qualità bonissima. Parmi autentico
132. Domenico Caprioli [Fig. 11] Pastore visto di fronte con la testa un po' sollevata, con grande cappellone manto giallo verde sul braccio sinistro; si pone la man destra al petto. È uno dei pezzi più ammirevoli di primo impasto veneziano che si possano vedere, perciò è direttamente giorgionesco. Non può essere certamente il Caprioli, ma semmai il Mancini. La mano destra rossa col pollice in iscorcio è inarrivabile […]. 1511 a Lendinara da esporre vicino […] creazione di impasto veneziano. È un pezzo naturalistico? Certamente. Così si spiega perché si potesse dire che il Caravaggio fu giorgionesco. Relazione con Savoldo giovine, con Francesco Pennacchi, mai col Caprioli, molto del Mancini [è il primo nucleo della *Precisione* su Domenico Mancini]
451. Mazzolini. Cristo e l'adultera. Squisito, capriccioso, preziosissimo quadretto. Certamente suo. Il più tipico per le relazioni coi fiamminghi [da esporre è sottolineato due volte]
76. Scuola di Palma il Vecchio. Ritratto di donna. Catena ridipinto. Da esporre dopo restaurato. Da buttar giù. Sotto ci potrebb'essere un bellissimo Catena verso 1505-1510. Capelli […] perle, abito giallo, Carattere ancora 400esco
189. Raffaello Vanni Annunciazione Passignano. Certamente del Passignano giovine. Sotto l'influsso dello stile controriforma tosco-romano (Valeriano etc.)
341. Simone Cantarini. Cosa fine. Rovesci lumeggiati. Dolce delicatissima cosa. Tipico del Passignano verso 1612

(in Direzione)

104. Scuola dei Bellini. Ritratto d'uomo incognito. È uno dei parecchi pezzi della Galleria Borghese che avrebbero bisogno di essere affidati alle cure di un esperto restauratore, che non è che uno oggi: il Prof. Palumbo. Sotto potrebbe esserci un Bartolomeo Veneto. Gli altri pezzi sarebbero il Catena n. 117. Scuola Veneziana n. 183. Testa di Vecchio. 76. Scuola di Palma il Vecchio. Ritratto (sotto il quale ci potrebbe essere un bellissimo Catena)
453. Pier Francesco Mola (attribuito a). Testa giovanile. Certamente di carattere 500esco. Perinesco
314 Scuola dei Carracci. Ventura Salimbeni. È l'esatta riproduzione di un disegno raffaellesco del Louvre. È verissimo, ma non c'è dubbio che questo sia un tipico Ventura Salimbeni
116. Schedoni. Ritrattino. Squisito [nessuna annotazione sulla qualità di questo dipinto nelle «Note brevi»] di difficile definizione; potrebbe essere cremonese o bergamasco. Certamente non Schedoni
406. Valentin Benci Ritorno del figliol prodigo. È una tela di buone qualità pittoriche. Pare che questo Benci studiasse i caravaggeschi del tipo Cavarozzi, e un po' toscaneggi in falsetto (cfr. Aquila)
[…]
332. Beccafumi già scuola Fiorentina. Sacra Famiglia con San Giovannino. Potrebbe essere un Rosso giovanile, anzi sempre più me ne convinco [prima formulazione della *Precisione* su Rosso Fiorentino]
351. Venusti. Siciolante. Crocifisso con Maria e Giovanni. Questo quadro è veramente tipico del Siciolante e può servire come paradigma del suo stile. Quadro severo, tipico controriforma.
[…]

> 394 Scuola del Perugino. Scuola del Costa. S. Sebastiano. È invece una buona scuola del Costa da esporre [a stampa, nelle «Note brevi», il giudizio è meno positivo]
> […]
> 225 Scarsellino. Un re e un cortigiano dinnanzi a una schiava. O Susanna e i vecchi. Il Venturi non reca che queste parole «La tela è ossidata». È invece ben conservata e per di più notevolissima trattandosi del solito punto di giunzione tra Ortolano e Dosso che probabilmente è Dosso giovane ed è rappresentato dall'operetta dei capitolini, dalle opere Johnson etc. Benson [è la prima formulazione della *Precisione* su Dosso giovane]

Questo lavoro, che i manoscritti ci presentano in uno stato ancora magmatico, viene poi smistato in due tronconi diversi: nelle ultime *Precisioni* e nelle «Note brevi». Forse quella dedicata a Giovanni Antonio de' Sacchis, ossia il Pordenone, è la meno felice di tutte: troppo generosa la considerazione stilistica per l'opera in questione, una *Giuditta* (inv. 91) attribuita a scuola veneziana, che comunque è entrata oggi stabilmente nel *corpus* del pittore[68]. Tutt'altro va detto per il *Pastore appassionato* (Fig. 11), dove la pittura è di assoluta qualità, ma «allogata nel depositorio»[69]. Anche nei manoscritti qui trascritti l'opera affiora più per la sua qualità intrinseca che per il cambio di attribuzione da Domenico Caprioli a Domenico Mancini. Salta agli occhi di Longhi quanto sia centrale il tassello per la sua costruzione del percorso del naturalismo attraverso i secoli: «così si spiega perché si potesse dire che il Caravaggio fu giorgionesco» (la frase, lapidaria, è nei manoscritti, ma è la chiave di volta della *Precisione* su Mancini).

«Bonzi» è un nome che talvolta ritorna negli appunti, ma Longhi ha chiaro da anni, come dichiara, che il *Giovane con il canestro di frutta* (inv. 136) e il *Bacchino malato* (Fig. 12) debbano essere restituiti a Caravaggio[70]. Una foto Anderson a tutta pagina di quest'ultimo dipinto si deve all'«instancabile cortesia dell'odierno reggente la Galleria, prof. A. Bertini-Calosso»[71]: segno che il dialogo cordiale e fruttuoso fra lo studioso e il museo è proseguito nel tempo, nonostante le polemiche sulle acquisizioni statali di cui si è parlato. Un dipinto che pone «un problema di Cinquecento ferrarese», oggi riconosciuto come l'episodio greco di *Gige e Candaule* (Fig. 13), conta invece «per il rapporto evidente con un gruppo di dipinti la cui appartenenza a una stessa mano non può mettersi in dubbio»[72]. Qui Longhi squaderna idee su quadri visti in foto negli uffici di esportazione o nei laboratori di restauro, o studiati con cura da Berenson nel catalogo della collezione Johnson, o a lui ben noti se sono nella Pinacoteca Capitolina, per rimettere a posto i tasselli di un pittore che identifica nel giovane Dosso Dossi. È probabile che il modello delle *Precisioni* non basti più a contenere questo approccio che ormai ha preso campo con perlustrazioni e appunti sulle opere viste nelle migliori collezioni del continente. Non a caso, nello stesso numero di marzo del 1927, si inserisce la pubblicazione dei primi due *Saggi in Francia*, un'altra serie di scritti che si sovrappone alle *Precisioni*, ma su scala europea[73]. L'ambizione di Longhi, insomma, stava cambiando:

> è anche ovvio intendere l'importanza che rivestirebbe, per la cultura artistica della nostra nazione, una raccolta, o «Corpus» che venisse via via illustrando, con buona critica, e con il necessario corredo iconografico, il gran numero di opere italiane che risiedono fuori d'Italia; a cominciare dalle meno accessibili[74].

[68] LONGHI 1927a. Si veda anche A. Iommelli, scheda *Giuditta*, de Sacchis Giovanni Antonio detto Pordenone, inv. 091, https://doi.org/10.5281/zenodo.12759113 <23 febbraio 2026>.
[69] LONGHI 1927b, p. 15.
[70] LONGHI 1927c.
[71] La citazione è in nota, ivi, p. 28.
[72] LONGHI 1927d, p. 31.
[73] LONGHI 1927e, LONGHI 1927f.
[74] LONGHI 1927f, p. 46.

Le tre *Precisioni* dedicate ad Andrea del Sarto, a Rosso Fiorentino e al «gruppo delle opere carraccesche» segnano così la «continuazione e fine» del progetto, come si dichiara sotto al sommario del numero di maggio del 1927 di «Vita artistica»[75]. Oltre alla predella che Longhi attribuisce al «giovanissimo» Andrea del Sarto, l'occasione è buona per riaffermare la paternità del pittore per una *Madonna con il Bambino e san Giovannino* (inv. 334) «che, a buon diritto, ha resistito al posto d'onore nella sala toscana della Galleria»[76], nonostante sia Morelli che Berenson l'avessero considerata una copia. Anche di queste tre *Precisioni* si conservano i manoscritti, ma le varianti sono quasi sempre di poco conto: basti un esempio, su Beccafumi, che da «uno spirito di eleganza imparato nelle log[ge] quasi grottesca», diventa a stampa «un soffio di spiritata eleganza»[77].

Fra le ultime Precisioni *e le «Note brevi»*

La conclusione del progetto delle *Precisioni* si trova quindi nell'intervento sui Carracci[78]. Da un lato, Longhi sente di doversi ormai allontanare dalla Galleria Borghese, con quel riferimento alla Pinacoteca Capitolina, «la più ricca di Roma» in termini di opere carraccesche, ma «prima dell'ultimo riordinamento». Longhi infatti qui si rammarica che «i gustosi esperimenti della gioventù di Ludovico e di Annibale» siano «dispersi qua e là, con grave danno degli studi, negli uffici municipali». Prende inoltre corpo una posizione definitiva, che risente del faticoso lavoro di vaglio sulle opere compiuto fra sale e depositi, valido anche per tutto il pensiero maturato sulla Galleria Borghese. Nel caso in specie si tratta di «confinare in sottoscala» «tutti i dipinti proprio senza significato», «sostituendoli, semmai, con alcuni studi di teste, da tempo nei depositori, ma che ci pare si offrirebbero meglio come campioni della immediatezza di condotta pittorica dei Carracci, al momento dei primi affreschi bolognesi». Il lavoro si avvia ormai alla conclusione:

> A questo punto, toccati ormai i quesiti più notevoli cui dà luogo la raccolta Borghese, chi volesse seguire precisando ancora e mettendo in sesto tutto ciò che di tanto abbisogni nel vecchio catalogo, dovrebbe aprire una seconda serie di "piccole precisioni" o vuoi di brevi note, che, aggiunte alle precedenti, porterebbero il numero dei quadri "precisati" alla metà circa di quanti ne possiede la galleria[79].

Si passano così in rassegna un «paio di esempî, o poco più». La revisione si rivolge ora a quei quadri assegnati nel «vecchio catalogo» a nomi abusati per le attribuzioni, come quelli del Cavalier d'Arpino, di Simone Cantarini o dello Scarsellino, che per Longhi viaggiano su «binari diversi di direzione e di scartamento». Questi percorsi servono per esempio ad appurare che la *Venere e Amore* (Fig. 14) sia da annoverare fra gli «autografi sicurissimi» del Cesari, anche se la definizione stilistica rimane intrappolata fra le note manoscritte e non figura a stampa. Conviene qui riproporla:

> 138 (Scarsellino) Arpino Venere e Amore Tipico D'Arpino con intenzioni di pasta Veneziana forse attraverso l'influenza dei ferraresi (paesaggio) e dei fiamminghi veneti dei bolognesi. La venuta a Roma dei molti quadri garofaleschi influenzò assai la pittura dei romani di transizione.

[75] LONGHI 1927g, p. 85.
[76] Ivi, p. 86.
[77] ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 16, busta «SF1, 17, Scritti: Articoli _ "Vita Artistica" _ 1926 Il gruppo delle opere carraccesche». La citazione a stampa è in LONGHI 1927g, p. 86.
[78] LONGHI 1927g, in particolare pp. 88-89.
[79] Ivi, p. 89.

> Anche nella Conversione di San Paolo attribuita al D'Arpino e forse di Fil. D'Angelo è evidente la imitazione della Conversione di San Paolo del 1545

Insieme al *San Giovanni Battista* (inv. 229) che Longhi restituisce al Cavalier d'Arpino espungendolo dal *corpus* di Cantarini, questa è l'ascrizione più determinante e i due quadri godranno di una riproduzione nel volume del 1928[80]. Stesso discorso vale per il *Martirio di san Sebastiano* (inv. 341), restituito a Passignano e riprodotto, definito nei manoscritti con un'enfasi che a stampa scompare: «Cosa fine. Rovesci lumeggiati. Dolce delicatissima cosa»[81]. Ed è anche assente a stampa ogni traccia delle indicazioni su un *Ritratto maschile* che ancora oggi oscilla fra Francesco Zaganelli e l'ambito veneto, e che Longhi aveva proposto per un restauro – «È uno dei parecchi pezzi della Galleria Borghese che avrebbero bisogno di essere affidati alle cure di un esperto restauratore, che non è che uno oggi: il Prof. Palumbo» – prima di concludere che «Sotto potrebbe esserci un Bartolomeo Veneto». Longhi infatti taglia corto e battezza così le «note brevi» che figureranno nel volume dato alle stampe da Pinacotheca:

> Ma non si vorrebbe, qui, dar forma così frettolosa e saltuaria a quelle "note brevi", cui si accennava poc'anzi; s'è dunque pensato di raccoglierle in buon ordine in un'appendice che, venendo di sèguito alle "precisioni", verrà ad ottenere, se non la figura, almeno l'ufficio sostanziale di un breve catalogo critico di tutta la raccolta. S'intende che vi terremo conto, nella forma più esplicita, anche delle correzioni compiute, o delle opinioni espresse da altri studiosi e che, tuttavia, non sian state accolte – e non lo sono state quasi mai – dagli amministratori scientifici dell'istituto[82].

È qui che compare un'attestazione di stima per le rettifiche alle attribuzioni proposte da Voss[83]. Longhi non era più solo: un altro conoscitore di indubbio talento sperava che il museo fosse indotto a «svecchiare alquanto le indicazioni antiche». Erano trascorsi «quindici anni», dal 1912 al 1927, e si poteva «sperare» che l'indirizzo impresso da Cantalamessa potesse servire da lezione, per Bertini Calosso, sebbene sia lecito registrare nel passo che segue un briciolo di nostalgia per la prima stagione:

> Gli [a Voss] rispondevo, ricordandogli come la pronta accettazione da parte del Cantalamessa delle rettifiche da me proposte più che dieci anni or sono, per il "Davide" del Borgianni [Fig. 1] e per il "Cristo deriso" del Baglione [Fig. 2], lasciasse sperare che si sarebbe proceduto, in ora buona, anche alle ulteriori variazioni consigliate dagli specialisti.
> Soggiungevo, anche, che buon affidamento di ciò dava la instancabile premura con cui l'odierno reggente della Galleria, dott. Bertini-Calosso, veniva soccorrendo alle mie molte richieste di nuove fotografie, corredo necessario alle "precisioni"; una premura di cui, sul chiudere, lo ringrazio di cuore[84].

Nel volume del 1928, questa chiusa diventerà la «Premessa alle note brevi» anche perché, in rivista, l'ultima *Precisione* risulta di fatto, come recita a stampa il sottotitolo, una «Precisione aggiunta». Sarebbe poi diventata la più celebre, anche per l'opera a cui è dedicata, la *Dama con liocorno* di Raffaello (Fig. 15)[85]. L'eccentricità dello scritto è giustificata dal fatto che tutto nasce con un «curioso esperimento grafico», presentato anche da Longhi come «tenue svago». Un fotomontaggio del dipinto che all'epoca raffigurava una *Santa Caterina d'Alessandria* ipotizza

[80] LONGHI 1928, i commenti sono alle pp. 190 e 198.
[81] Si può confrontare con ivi, p. 209.
[82] LONGHI 1927g, p. 90.
[83] Sul rapporto dello studioso tedesco con la Galleria Borghese, ci si avvale del saggio pubblicato in questa sede da Alexander Auf der Heyde.
[84] LONGHI 1927g, p. 91.
[85] LONGHI 1927h. Si veda anche M. Minozzi, scheda *Dama con liocorno*, Sanzio Raffaello, inv. 371, https://doi.org/10.5281/zenodo.13619529 <23 febbraio 2026>.

come si presenterebbe l'opera senza la ruota che caratterizza la santa, perché Longhi ritiene che si tratti di un rifacimento. Sgombrata l'area della «pittura sovrapposta», appariva chiaro che la strada intrapresa da Cantalamessa in un articolo del 1916 conduceva ad accantonare un precedente parere attributivo di Morelli. L'ammirazione di Longhi per il defunto direttore della Galleria Borghese non potrebbe essere più esplicita: «un giudice guardingo come il Cantalamessa; ricco di esperienza diretta, ogni volta che entrasse in campo, ma, per abito di civiltà, solito, nelle conclusioni, a deferire ai maggiori con ossequio non finto»; «gentile e valente scrittore»; «il buon vecchio Cantalamessa»[86]. Longhi arriva a «domandare, per evocazione, allo spirito del soavissimo critico ascolano» se le ridipinture non possano essere di Giovanni Antonio Sogliani e il dipinto opera di Raffaello, proprio per le ragioni che Cantalamessa aveva già esposto. A tutto questo fa da contrappunto la crescente avversione nei confronti di Morelli, che in questa *Precisione* conosce il suo culmine:

> Per il senso di qualità, nel Morelli del resto così poco sviluppato o anzi spesso traviato dalla prepotenza dei semplici atti del «riconoscitore», non v'è poi dubbio che questa volta esso non intervenisse per nulla; e basterà leggere il passo dove è detto che «la capigliatura è dipinta con poco gusto[87].

Dopo le Precisioni

È sempre sul versante della *Dama con liocorno* che si intensificano le relazioni di Longhi con il museo, dopo la pubblicazione delle *Precisioni*. Un nuovo direttore, Aldo De Rinaldis, sostituisce il precedente nel dicembre del 1933, proprio quando lo scritto di Longhi sul dipinto di Raffaello viene riproposto, in versione ridotta, su «L'Italia letteraria»[88]. Anche in questo caso si tratta di uno studioso di quasi un decennio più anziano di Longhi (De Rinaldis era nato a Napoli nel 1881). In gioventù il piemontese aveva avuto modo a stampa di rimbeccare il collega, commentando così un articolo su Bernardo Cavallino apparso su «Rassegna d'arte» nel 1917: «in gran parte rimasticazione poco riescita di cose da noi trovate e dette nell'articolo sui Due Gentileschi»[89]. La poca stima si evinceva anche da una lettera a Prezzolini del 1912:

> […] io non do molto peso al fatto che De Rinaldis abbia tradotto, come un sartore, drapery con drapperia; e mi pare che sia più utile affermare – come ho fatto – la congenialità di autore e traduttore: con che ho voluto dire che De Rinaldis si è sentito molto in comunione con Pater, perché della critica pittorica, anche lui, ne ha fatto sempre assai poca, come di rimbalzo.
> A questo è stato condotto credo, dopo il suo primo periodo di puro esteticismo (Contiano), dalla volontà di inchinarsi alla pretesa fusione di Croce, dello storicismo e dell'estetismo, che se ha servito alla critica letteraria, per quella d'arti di figura non ha fatto che danno, come chiunque può vedere dai tentativi di Gargiulo p. e. o di Croce stesso – ma rari per non sentirsi forti – su "la Critica"[90]

Niente a che vedere con quel succede nel 1920, quando Longhi e De Rinaldis vengono allo scontro aperto, fronteggiandosi dalle colonne del bollettino bibliografico de «L'arte» e di «Napoli nobilissima». I due scritti longhiani più infuocati sono zeppi di sberleffi e rimproveri, per indebite appropriazioni di attribuzioni e leggerezze nelle acquisizioni per la Galleria di Napoli,

[86] LONGHI 1927h, in particolare pp. 169-170.
[87] Ivi, p. 168.
[88] LONGHI 1933.
[89] LONGHI 1918d.
[90] LONGHI–PREZZOLINI/BANDERA–FADDA 2011, p. 29.

che fra l'altro De Rinaldis dirigerà dal 1924[91]. La risposta è altrettanto carica di astio, con epiteti fra i peggiori mai rivolti a Longhi: «mercante di quadri linguacciuto», «sguattero zelante», «servo scherano stipendiato»[92].

Eppure i segni di queste polemiche non si ripercuotono direttamente sul rapporto fra Longhi e la Galleria Borghese. De Rinaldis appronta un «nuovo ordinamento», che presenta nel volume dedicato al museo per la serie degli «Itinerari dei musei e monumenti d'Italia». Qui le opinioni di Longhi sono generalmente accolte, e comunque registrate quasi sempre, anche quando non sono condivise, come nel caso del *Plutone e Proserpina* che De Rinaldis mantiene a Gian Lorenzo Bernini[93]. Entrando nella prima sala al primo piano, incontriamo sia il frammento con la *Presentazione al tempio* (Fig. 5) attribuita ad Assereto, che tante opere riabilitate da Longhi. Nella seconda sala, dove trionfa nelle logiche rinnovate dell'allestimento il genio di Raffaello, l'*Adorazione del Bambino* (Fig. 8) che Longhi assegnava a Fra' Bartolomeo giovane viene letta in modo più incerto da De Rinaldis, in direzione di Piero di Cosimo, mentre viene concesso più credito all'attribuzione longhiana della predella con la *Pietà* ad Andrea del Sarto (inv. 375). Qui è anche esposto il *Ritratto* (inv. 399) che era stato addentato dal «topo di galleria», ma l'attribuzione a Ridolfo del Ghirlandaio, ritenuta verosimile, non è accreditata a Longhi. Un discorso simile si può fare per la *Venere dormiente* (inv. 30), esposta nella quarta stanza, apprezzata da De Rinaldis che la considera con certezza di Savoldo, ma mancano i rimandi a Longhi o a Venturi, sebbene sia inquadrata nei termini del giorgionismo che erano stati avanzati nelle *Precisioni*. Sotto la grande volta affrescata da Lanfranco, nella sesta stanza, i due quadri del «periodo primitivo» di Caravaggio (Fig. 12) sono stati «restituitigli dal Longhi e qui collocati accanto alle finestre». Inoltre, è qui che ritroviamo la *Capra amaltea* assegnata a Bernini (inv. CXVIII) sulla scorta delle *Precisioni*, in un ambiente espositivo che dichiara di voler allineare gli esordi dello scultore. La settima stanza era l'ambiente ideale per rivedere i tanti quesiti ancora rimasti aperti sul fronte caravaggesco. Qui, da poco, si poteva anche ammirare un *Concerto* di Ter Brugghen, capolavoro acquisito dal museo nel 1929 e poi trasferito a Palazzo Barberini. È molto probabile che dietro il giudizio di De Rinaldis – «eccellentissimo pittore olandese ben valutato soltanto dalla critica moderna» – vi sia un implicito riferimento a un altro importante saggio longhiano apparso su «Vita artistica» nel 1927: *Ter Brugghen e la parte nostra*[94]. Nella sala seguente, dedicata agli emiliani, ora figuravano il quadretto che Longhi aveva indicato come Dosso giovane, sebbene «un po' guasto e di soggetto incerto», e *I santi Cecilia e Valeriano* di Lelio Orsi (Fig. 7), prima delle *Precisioni* nei depositi. L'*Adorazione dei pastori* di Bassano (Fig. 10), per il cui riallestimento si era speso Longhi, è passata dal piano terra alla sala che le compete, l'undicesima al primo piano, e ora è accanto alle altre opere bassanesche, non lontano da capolavori quale la *Danae* di Correggio (inv. 125) e la *Predica del Battista* di Veronese (inv. 137). E anche l'*Adorazione dei Magi* (Fig. 6), che aveva destato tanto scandalo al momento della sua acquisizione come opera del Greco, rientra con De Rinaldis nel *corpus* di Jacopo. Infine, nell'ultima sala, è accolta la ricostruzione della giovinezza di Palma il Vecchio proposta nelle *Precisioni*.

D'altronde, qualche anno dopo, le ripartizioni dei ruoli fra direzione del museo e apporti dello storico dell'arte si precisano ulteriormente, quando viene convocata una commissione ministeriale, di cui Longhi è parte, per il restauro della *Dama con liocorno* (Fig. 15)[95]. Viene così rivelato lo strato di pittura sottostante, con l'animale mitologico, e De Rinaldis si avvicina senza possibilità di equivoco alla proposta raffaellesca, pur mantenendosi in una posizione defilata:

[91] LONGHI 1920a e LONGHI 1920b, il secondo contributo è ricordato anche da PREVITALI 1981, pp. 170-171.
[92] DE RINALDIS 1920.
[93] DE RINALDIS 1935, in part pp. 13, 18, 20, 22-23, 25, 27, 32-33, 35, 37-38, 44-45, 48-49.
[94] LONGHI 1927i.
[95] DE RINALDIS 1936, la citazione che segue è a p. 126.

> Se io fossi agonista per partito preso nel campo delle attribuzioni, potrei fingere di smemorarmi dell'articolo stampato nel 1927, che fu motivo e spinta a questa operazione di restauro. E, con sommarietà deliberata, con gioco di destrezza, potrei industriarmi a discernere, ad isolare e porre in evidenza, taluni tratti di genuinità perduta nel dipinto, per affrettarmi ad una depennazione sottintesa dell'eroico "ille hic est Raphael" enunciato da Roberto Longhi […]. Ma poiché l'attribuzionismo come gioco non è di mio mestiere, dico che questo ritratto dev'esser valutato da un punto di vista raffaellesco, per la stretta aderenza al citato disegno di Raffaello conservato al Louvre, e per l'ipotesi del Longhi rimasta fin oggi senza possibilità di solvimento, e per la settecentesca ascrizione a quel pittore nei notamenti borghesiani, che non sembra trascurabile del tutto.

Nel dopoguerra

Con l'insegnamento universitario, e una notorietà a tutto campo che dal dopoguerra sarebbe stata dilagante, Longhi andava diventando un'altra persona[96]. In un articolo memorabile, tipico di una stagione in cui le celebrazioni attorno allo studioso ricorrono, Giuliano Briganti individua proprio nelle *Precisioni* l'avvio di una nuova fase della «produzione instancabile» di Longhi[97]. Sul versante della Galleria Borghese, la successione di Paola Della Pergola a De Rinaldis alla guida del museo apriva a scenari del tutto nuovi, e sebbene si sconfini rispetto ai limiti cronologici che ci siamo prefissi in questo volume, alcune considerazioni finali andrebbero pure proposte. Conviene congedarci dallo storico dell'arte napoletano, che muore nel 1948, con le parole che Berenson gli dedica in una prefazione: «si spense nelle stanze graziose e accoglienti che insospettate si celano sopra ai maestosi saloni d'esposizione della Villa Borghese»[98]. Della Pergola assume la direzione nel 1949, ma figura nell'organico della Galleria già da sei anni e dopo aver fatto ricorso a un concorso che inizialmente l'aveva vista bocciata[99]. L'attenzione al tema del catalogo marca senza dubbio il suo operato, con notevoli aperture sul piano della divulgazione e dell'impatto civile che il museo può avere[100]. Il risultato più rilevante per misurare la portata delle *Precisioni* sono infatti i due volumi dedicati ai dipinti della Galleria Borghese: il primo esce nel 1955, il secondo nel 1959[101]. Nella copia conservata nella Biblioteca della Fondazione Longhi, i due cataloghi contengono alcune note a matita di Longhi e due fogli allegati con un elenco intitolato: «Divergenze attributive rispetto alle 'Precisioni' nei Cataloghi Della Pergola». Nel primo volume, sono segnalati 28 casi, e qui vale la pena di soffermarsi solamente su alcuni. Uno dei dissensi maggiori si registra per l'attribuzione di Della Pergola a Bernardino India di una *Madonna con Bambino e san Giovannino* (inv. 59) che nelle *Precisioni* figurava come «imitatore del Salviati»: Longhi scrive a margine «no». Il dipinto è stato poi riconosciuto come copia da un'opera di Pedro de Rubiales, ma era entrato nel radar di Ferdinando Bologna e dei longhiani già alla fine degli anni Cinquanta[102]. Per una *Testa di Vergine* (Fig. 16) che era sempre rimasta incerta, e catalogata come scuola veneta, fra queste annotazioni di Longhi si trova un'altra interessante precisazione: «Michele da Verona tardo!»[103]. Sull'attribuzione a Bernardino Fungai di Della Pergola di una *Santa Caterina in preghiera* (inv. 228), Longhi invece

[96] TOVAGLIERI 2024.
[97] BRIGANTI 1955.
[98] DE RINALDIS 1950, pp. 9-10.
[99] ROTONDI TERMINIELLO 2007.
[100] Sulla storica dell'arte è importante DRAGONI 2022.
[101] DELLA PERGOLA 1955 e 1959.
[102] A. Iommelli, scheda *Madonna con Bambino e san Giovannino*, copia da Rubiale Pedro de detto Roviale spagnolo, inv. 059, https://doi.org/10.5281/zenodo.12751738 <23 febbraio 2026>.
[103] A. Iommelli, scheda *Testa della Vergine*, ambito veneto, inv. 182, https://doi.org/10.5281/zenodo.12773967 <23 febbraio 2026>.

dissente e propone in alternativa «probabilmente romagnolo ferrarese»[104]. A proposito invece di un'opera che ha ben più risalto per la storia dei Borghese, ossia il *Ritratto di Paolo V*, di cui in Galleria si conserva una copia (inv. 73), Longhi acconsente con la versione che vuole che l'originale di Caravaggio sia il dipinto tuttora conservato a Palazzo Borghese. Il passo di Della Pergola suona così: «L. Venturi lo ha identificato [ci si riferisce al *Ritratto di Paolo V* citato da Bellori come opera di Caravaggio] con l'esemplare tuttora conservato in Palazzo Borghese, e crediamo a ragione»[105]. Longhi ha cerchiato e messo un punto esclamativo su «e crediamo a ragione». Era trascorso parecchio tempo dai primi anni in cui lo studioso vagliava le attribuzioni proposte dal museo con occhio clinico, eppure l'atteggiamento non era cambiato.

[104] A. Iommelli, scheda *Comunione di santa Caterina da Siena*, Fungai Bernardino, inv. 228, https://doi.org/10.5281/zenodo.12785642 <23 febbraio 2026>.
[105] DELLA PERGOLA 1959, pp. 83-84.

Fig. 1: Giovanni Battista Caracciolo, detto Battistello, *Davide con la testa di Golia*, 1611-1612, 202x112 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 2. Foto © Galleria Borghese

Fig. 2: Giovanni Baglione, *Ecce Homo*, 1606, 159x115 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 321. Foto © Galleria Borghese

Fig. 3: Jusepe de Ribera, *Giudizio di Salomone*, 1620 ca, 153x201 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 33. Foto © Galleria Borghese

Fig. 4: Dirk van Baburen, *La cattura di Cristo*, 1618-1619, 139x202 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 28. Foto © Galleria Borghese

Fig. 5: Bottega di Jacopo da Ponte, detto Bassano, *Adorazione dei Magi*, 1555-1556 ca, 58x49 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 565. Foto © Galleria Borghese

Fig. 6: Copia da Gioacchino Assereto, *La presentazione di Gesù al tempio*, 1650-1750, 110x74 cm, olio su carta riportato su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 569. Foto © Galleria Borghese

Fig. 7: Lelio Orsi, *I santi Cecilia e Valeriano*, 1570 ca, 75x 59cm, olio su tavola. Roma, Galleria Borghese, inv. 167. Foto © Galleria Borghese

Fig. 8: Bartolomeo della Porta, detto Fra Bartolomeo, *Adorazione del Bambino*, 1495 ca, 87 cm (diametro), olio su tavola. Roma, Galleria Borghese, inv. 439. Foto © Galleria Borghese

Fig. 9: Jacopo Negretti, detto Palma il Vecchio, *Madonna con il Bambino fra le sante Barbara e Cristina e due committenti*, 1508-1509, 137,5x195,5 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 157. Foto © Galleria Borghese

Fig. 10: Jacopo da Ponte, detto Bassano, *Adorazione dei pastori*, 1553-1554, 76x94 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 26. Foto © Galleria Borghese

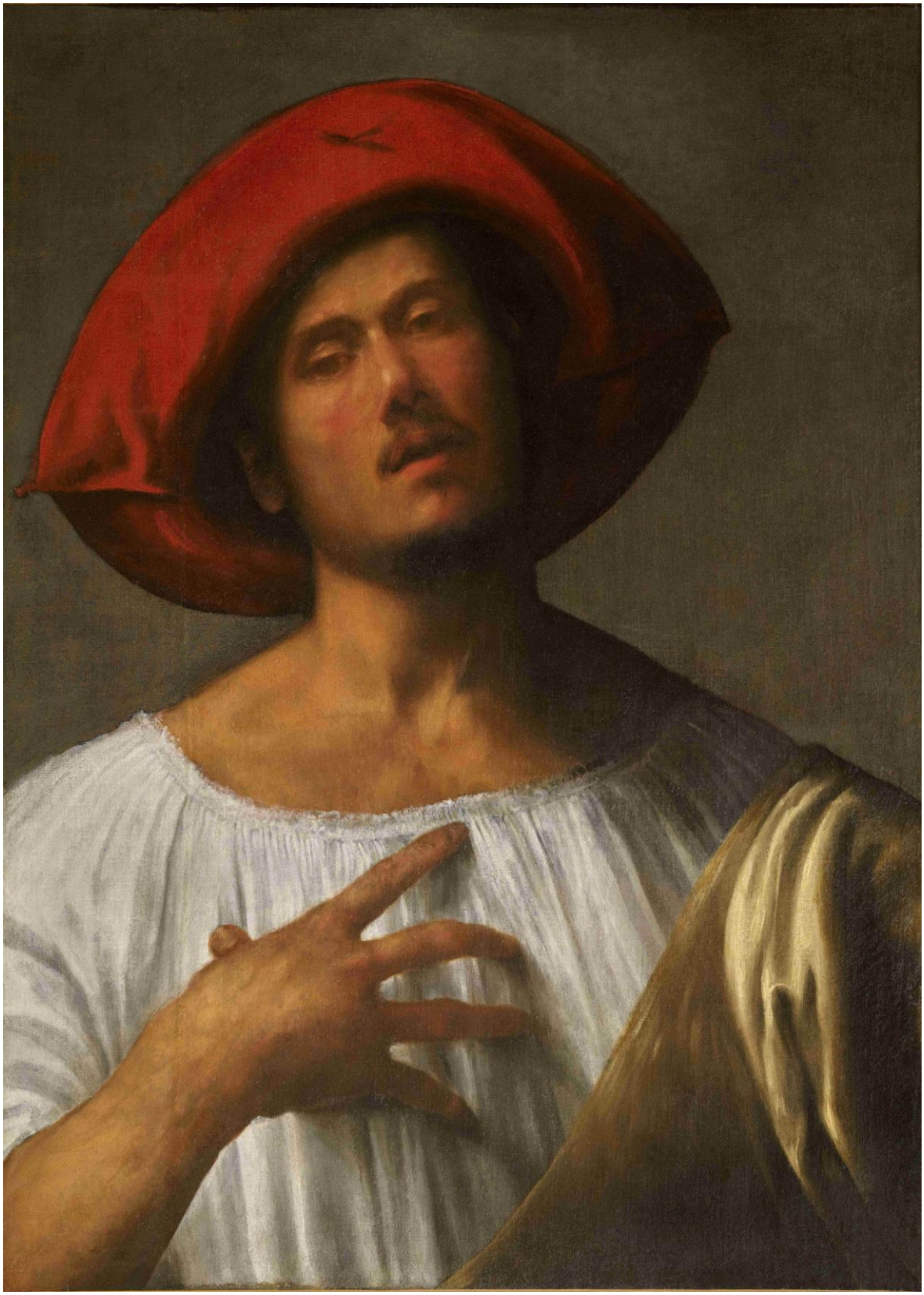


Fig. 11: Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione, *Cantore appassoniato*, 1507 ca, 104x77 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 132. Foto © Galleria Borghese

Fig. 12: Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Autoritratto in veste di Bacco (Bacchino malato)*, 1595 ca, 67x53 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 534. Foto © Galleria Borghese

Fig. 13: Giovanni Luteri, detto Dosso Dossi, *Gige e Candaule*, 1508-1510, 41x56 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 225. Foto © Galleria Borghese

Fig. 14: Giuseppe Cesari, detto Cavalier d'Arpino, *Venere incoronata da Amore*, prima del 1607, 82x112,5 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 138. Foto © Galleria Borghese

Fig. 15: Raffaello Sanzio, *Dama con liocorno*, 1506 circa, 67x56 cm, olio su tavola. Roma, Galleria Borghese, inv. 371. Foto © Galleria Borghese

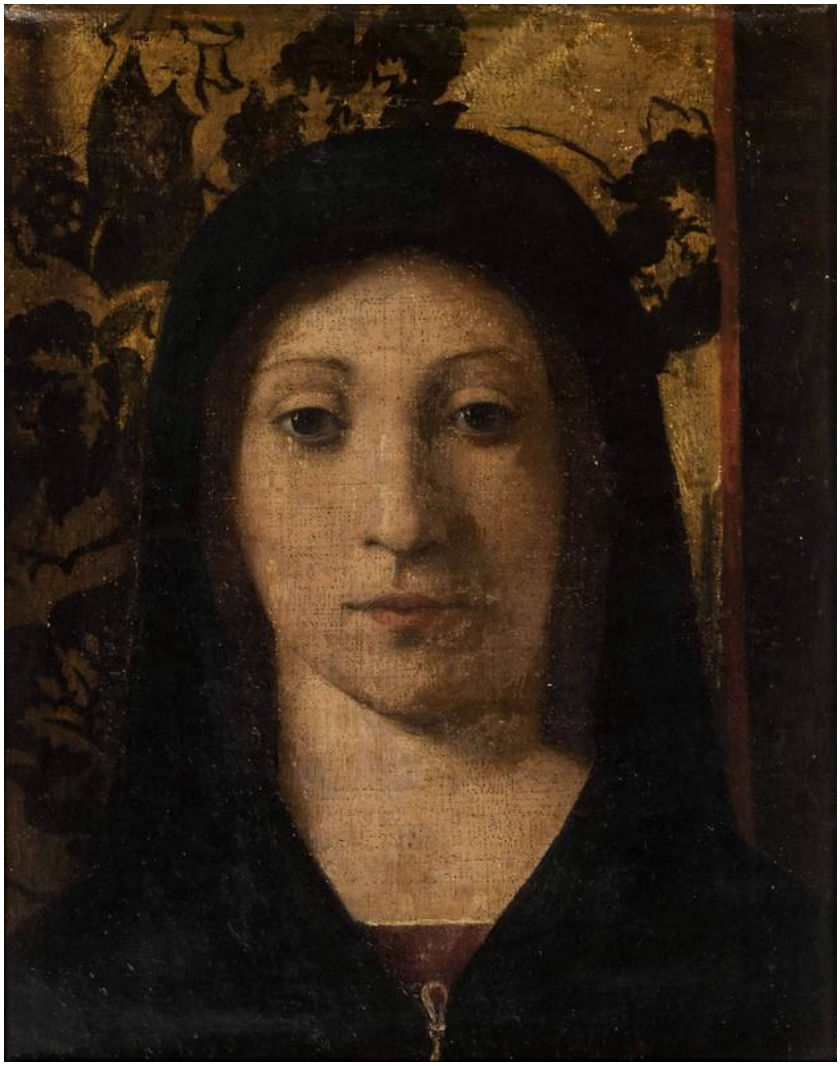


Fig. 16: Ambito veneto, *Testa della Vergine*, 1520 circa, 30x26 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 182. Foto © Galleria Borghese

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1998
G. AGOSTI, *Una maschera longhiana*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago-Verona 28-29 novembre 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 197-205.

BEHRMAN 2008
S.N. BEHRMAN, *Duveen. Il re degli antiquari*, Palermo 2008 (edizione originale New York 1951; prima edizione italiana Milano 1953).

BERTINI CALOSSO 1924
A. BERTINI CALOSSO, *Un quadro giovanile del Greco*, «Bollettino d'arte», s. II, III, 11, 1924, pp. 481-490.

BRIGANTI 1955
G. BRIGANTI, *Storia di una produzione instancabile: appunti per una bibliografia essenziale*, «La Fiera Letteraria», X, 4, 1955, p. 4.

CANTALAMESSA 1914
G. CANTALAMESSA, *Per le future monografie del Guercino e del Caravaggio*, «Bollettino d'arte», s. I, VIII, 7, 1914, pp. 213-218.

CANTALAMESSA 1917
G. CANTALAMESSA, *Divagazioni circa lo stato presente della critica d'arte*, «Rivista d'Italia», XX, 6, 1917, pp. 699-718.

CHRISTIANSEN 2017
K. CHRISTIANSEN, *Longhi e Valentin*, in *Roberto Longhi. Il mestiere del conoscitore*, atti del primo seminario su Roberto Longhi (Bologna, 24-26 settembre 2015), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Bologna, Bologna 2017, pp. 346-362.

DE RINALDIS 1920
A. DE RINALDIS, *Bernardo Cavallino ed alcuni suoi quadri inediti*, «Napoli Nobilissima», n.s., I, 1, 1920, pp. 1-7.

DE RINALDIS 1935
A. DE RINALDIS, *La R. Galleria Borghese in Roma*, Roma 1935.

DE RINALDIS 1936
A. DE RINALDIS, *Il restauro del quadro n. 371 della Galleria Borghese*, «Bollettino d'arte», s. III, 3, XXX, 1936, pp. 122-129.

DE RINALDIS 1950
A. DE RINALDIS, *Memoria visiva. Dallo schedario di un dilettante*, prefazione di B. Berenson, Napoli 1950.

DELLA PERGOLA 1955
P. DELLA PERGOLA, *La Galleria Borghese. I Dipinti*, I, Roma 1955.

DELLA PERGOLA 1959
P. DELLA PERGOLA, *La Galleria Borghese. I Dipinti*, II, Roma 1959.

DRAGONI 2022
P. DRAGONI, *Paola della Pergola, la "signorina" Direttrice della Galleria Borghese,* «Il capitale culturale», 13, 2022, pp. 715-773.

FACCHINETTI 2005
S. FACCHINETTI, *Longhi Roberto*, voce in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXV, Roma 2005 (disponibile on-line: https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_(Dizionario-Biografico)/).

FACCHINETTI 2023
S. FACCHINETTI, *I primi seguaci di Roberto Longhi*, in «Studi di Memofonte», 31, 2023, pp. 195-211.

FAHY 2020
E. FAHY, *The Earliest Works of Fra Bartolommeo*, ora in *Studi sulla pittura toscana del Rinascimento. Studies in Tuscan Renaissance Painting*, a cura di A. De Marchi, E. Sambo, I-II, Roma - Bologna 2020, I, pp. 67-85 (edizione originale «The Art Bulletin», LI, 2, 1969, pp. 142-154).

FUMAGALLI 1993
E. FUMAGALLI, *Battistello Caracciolo 1612*, «Paragone», XLIV, 519-521, 1993, pp. 88-94.

GILMAN 1918
B.I. GILMAN, *Museum Ideals of Purpose and Method*, Cambridge (Massachussets) 1918.

LODOVICI 1946
S. LODOVICI, *Storici, teorici e critici delle arti figurative d'Italia dal 1800 al 1940*, Roma 1946.

LONGHI 1913
R. LONGHI, *Due opere di Caravaggio*, «L'Arte», XVI, 1913, pp. 161-164.

LONGHI 1914
R. LONGHI, *Orazio Borgianni*, «L'Arte», XVII, 1914, pp. 7-23.

LONGHI 1916a
R. LONGHI, *Gentileschi padre e figlia*, «L'Arte», XIX, 1916, pp. 245-314.

LONGHI 1916b,
R. LONGHI, Recensione a *Milano. Castello Sforzesco. Le Pitture*, «L'Arte», XIX, 1916, pp. 369-370.

LONGHI 1918a
R. LONGHI, Recensione a *G. Cantalamessa, Divagazioni circa lo stato presente della critica d'arte*, «L'Arte», XXI, 1918, p. 137.

LONGHI 1918b
R. LONGHI, Recensione a *A. De Rinaldis, Di alcune opere inedite di Bernardo Cavallino*, «L'Arte», XXI, 1918, p. 142.

LONGHI 1918c
R. LONGHI, *Arte*, «Rassegna Italiana», I, 1, 15 maggio 1918, pp. 75-84

LONGHI 1919
R. LONGHI, Recensione a *B.I. Gilman, Museum Ideals of Purpose and Method*, «L'Arte», XXII, 1919, p. 77.

LONGHI 1926a
R. LONGHI [Bortolo Ghiner], *«A dispetto dei santi». Il disfacimento della collezione Stroganoff*, «Vita artistica», I, 1, 1926, pp. 12-13.

LONGHI 1926b
R. LONGHI, *Notti romane nei sottoscala delle Regie Gallerie*, «Vita artistica», I, 2, 1926, pp. 21-22

LONGHI 1926c
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. I Bernini. Lelio Orsi. Guy François. Dirk Baburen. Savoldo*, «Vita artistica», I, 5-6, 1926, pp. 65-72.

LONGHI 1926d
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Fra Bartolommeo*, «Vita artistica», I, 7, 1926, pp. 89-91.

LONGHI 1926e
R. LONGHI [Ermanno Caratti], *Un'osservazione circa il monumento di Ilaria*, «Vita artistica», I, 7, 1926, pp. 94-96.

LONGHI 1926f
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Palma Vecchio*, «Vita artistica», I, 9-10, 1926, pp. 105-108.

LONGHI 1926g
R. LONGHI [Andrea Ronchi], *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, «Vita artistica», I, 9-10, 1926, pp. 109-114.

LONGHI 1926h
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Il trio dei veronesi: Bassetti, Turchi e Ottini*, «Vita artistica», I, 11, 1926, pp. 123-126.

LONGHI 1926i
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Il gruppo delle opere bassanesche e, in particolare, il n. 26*, «Vita artistica», I, 12, 1926, pp. 142-143.

LONGHI 1927a
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. G. Antonio Pordenone*, «Vita artistica», II, 1, 1927, pp. 13-14.

LONGHI 1927b
R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Domenico Mancini*, «Vita artistica», II, 1, pp. 14-15.

LONGHI 1927c
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Michelangelo da Caravaggio*, «Vita artistica», II, 2, 1927, pp. 28-31.

LONGHI 1927d
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Un problema di Cinquecento ferrarese (Dosso Giovine)*, «Vita artistica», II, 2, 1927, pp. 31-35.

LONGHI 1927e
R. LONGHI, *Saggi in Francia. I. Chambéry. Un ritratto di Paolo Uccello*, «Vita artistica», II, 3, 1927, pp. 45-48.

LONGHI 1927f
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Un problema di Cinquecento ferrarese (Dosso Giovine)*, «Vita artistica», II, 2, 1927, pp. 31-35.

LONGHI 1927g
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Andrea del Sarto. Rosso Fiorentino. Il gruppo delle opere Carraccesche e, in particolare, il n. 45*, «Vita artistica», II, 5, 1927, pp. 85-91.

LONGHI 1927h
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. R. Galleria Borghese (Precisione aggiunta). Il ritratto femminile n. 371*, «Vita artistica», II, 8-9, 1927, 1927, pp. 168-173.

LONGHI 1927i
R. LONGHI, *Ter Brugghen e la parte nostra*, Vita artistica», II, 6, 1927, pp. 105-116

LONGHI 1928
R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. R. Galleria Borghese*, Roma 1928.

LONGHI 1933
R. LONGHI, *Il mistero del quadro 371 della Galleria Borghese ovvero un nuovo Raffaello*, «L'Italia Letteraria», 3 dicembre 1933, p. 1.

LONGHI 1935
R. LONGHI, *I pittori della realtà in Francia, ovvero i caravaggeschi francesi del Seicento*, «L'Italia letteraria», 19 gennaio 1935.

LONGHI 1961
R. LONGHI, *Scritti giovanili 1912-1922*, I, tt. 2, Firenze 1961 (fa parte di *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I-XIV, tt. 18, Firenze 1956-1984).

LONGHI 1967
R. LONGHI, *Saggi e ricerche 1925-1928*, II, tt. 2, Firenze 1967 (fa parte di *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I-XIV, tt. 18, Firenze 1956-1984).

LONGHI 1995
R. LONGHI, *Giunte e varianti ai due Gentileschi* (1920-1921), in *Il Palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, con prefazione di C. Garboli e un saggio di M. Gregori, Milano 1995, pp. 169-229.

LONGHI–PREZZOLINI/BANDERA–FADDA 2011
R. LONGHI, G. PREZZOLINI, *Lettere 1909-1927*, a cura di M.C. BANDERA ed E. FADDA, Parma 2011.

KALPAKCIAN 2012
V. KALPAKCIAN, *Il destino della collezione romana del conte Grigorij S. Stroganoff (1829-1910) dopo la scomparsa del collezionista*, «Rivista d'arte», s. V, 2, 2012, pp. 447-473.

MANIERI ELIA–MINOZZI 2007
G. MANIERI ELIA, M. MINOZZI, *Giulio Cantalamessa*, voce in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 134-143.

OJETTI 1920
U. OJETTI, *I nani tra le colonne*, Milano 1920.

OJETTI 1925
U. OJETTI, *Commenti. La dispersione della collezione Stroganoff*, «Dedalo», II, 7, 1925 pp. 479-480.

PAPI 2002
G. PAPI, *Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone*, «Paragone», LIV, 629, 2002, pp. 22-43.

PAPI 2003
G. PAPI, *Spadarino*, Soncino 2003.

POLICICCHIO 2023
G. POLICICCHIO, *Roberto Longhi e Angelo Cecconi in dialogo su Mattia Preti (1913). Connoisseurship, collezionismo e mostre d'arte*, in «Storia dell'arte», 159, 2023, pp. 116-141.

PRATESI 2020
M. PRATESI, *Roberto Longhi nel vivo dell'arte del '900*, Pisa 2020.

PREVITALI 1981
G. Previtali, *Ritratti critici di contemporanei. Roberto Longhi*, «Belfagor», XXXVI, 2, 1981, pp. 159-186.

RANDOLFI 2012
R. RANDOLFI, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi: storia "rocambolesca" di una quadreria di caravaggeschi. Ribera, Baburen ed altri, negli inventari dal XVII al XIX secolo*, in *Palazzi, chiese, arredi e scultura*, a cura di E. De Benedetti, II, Roma 2012, pp. 223-236.

REFERENDUM 1926
Referendum, «Vita artistica», I, 3-4, 1926, 1926, pp. 37-40.

ROTONDI TERMINIELLO 2007
G. ROTONDI TERMINIELLO, *Paola Della Pergola*, voce in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 201-206.

SALVAGNINI 2000
S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna 2000.

TANZI 2024
M. TANZI, *La Nuda dormiente. Problemi di anticlassicismo padano*, Roma 2024.

TOVAGLIERI 2024
T. Tovaglieri, *Roberto Longhi. Il mito del più grande storico dell'arte del Novecento*, Milano 2024.

VENTURI 1893
A. VENTURI, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

ABSTRACT

Il saggio intende indagare il rapporto di Roberto Longhi con la Galleria Borghese seguendo una prospettiva cronologica, soffermandosi in particolare su un insieme di testi poi passato sotto il nome di *Precisioni sulla Galleria Borghese*, pubblicato su «Vita artistica» a partire dal 1926. Nell'evoluzione dello studioso il museo romano è spesso protagonista e le sue vicende si intrecciano tanto all'avvicendarsi dei direttori (Giulio Cantalamessa, Achille Bertini Calosso, Aldo De Rinaldis e Paola Della Pergola) che alla crescente attenzione dei conoscitori sulle attribuzioni. Longhi si appropria della Galleria Borghese producendo appunti, redigendo elenchi, correggendo opinioni precedenti alle sue, in un lavoro che diventa sintomatico di un tipo di operazione che si vorrebbe estendere ad altri casi museali. In questo contributo ci si avvale inoltre di ricerche documentarie compiute presso la Fondazione Longhi, che hanno permesso di analizzare i manoscritti preparatori delle *Precisioni*.

This essay aims to examine the chronological evolution of Roberto Longhi's relationship with the Galleria Borghese, with a particular focus on a series of articles subsequently published under the title *Precisioni sulla Galleria Borghese* (Precisions on the Galleria Borghese) in «Vita artistica» from 1926 onwards. The Roman museum often played a leading role in the evolution of the scholar, and its history is intertwined with the succession of directors – Giulio Cantalamessa, Achille Bertini Calosso, Aldo De Rinaldis and Paola Della Pergola – and the growing interest among connoisseurs in attributions. Longhi appropriated the Galleria Borghese by producing notes, drawing up lists, and correcting previous opinions in a manner that one would like to extend to other museums. This contribution also draws on documentary research carried out at the Fondazione Longhi, which has made it possible to analyse the preparatory manuscripts of the *Precisioni*.

TRADUZIONI DELLO SGUARDO: ABY WARBURG NELLA GALLERIA BORGHESE

Introduzione

All'inizio di maggio del 1929, poco prima di lasciare Roma alla volta di Napoli durante il suo ultimo viaggio in Italia, Aby Warburg tornò nelle sale della Galleria Borghese guidato da una curiosità ben precisa, da verificare osservando la decorazione dei soffitti dipinti. Lo documenta un passo del *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, sorta di registro a più voci ricco di dettagli sul lavoro quotidiano di ricerca di Warburg e dei suoi collaboratori e interlocutori, relativo agli anni 1926-1929[1].

Composto come un vero e proprio diario dal ritmo irregolare, talvolta in forma di resoconto più disteso, talvolta piuttosto simile a una cronaca stenografica in tempo reale, o addirittura a uno scambio dialogico spontaneo fissato su carta, il *Tagebuch* si rivela una fonte particolarmente preziosa (e a tutt'oggi forse ancora poco valorizzata) per quanto riguarda l'itinerario compiuto da Warburg e Gertrud Bing con l'assistente Franz Alber in vari centri della Penisola tra l'autunno del 1928 e i primi di giugno del 1929. Programmato come un soggiorno di studio di tre mesi, questo intenso viaggio in Italia finì per protrarsi molto più a lungo del previsto, alla luce delle 'scoperte' inattese e degli approfondimenti che si resero necessari di conseguenza, ma che occorreva giustificare di volta in volta di fronte alla famiglia e all'entourage amburghese di Warburg, come dimostra il suo fitto epistolario[2].

Pur con tutta la cautela critica necessaria nel leggere questo tipo di testimonianze documentarie e di scritture semi-private, il passo del *Tagebuch* che restituisce una sorta di istantanea dell'ultima visita di Warburg alla Galleria Borghese può fare da spunto per una riflessione più generale sul suo rapporto con le opere originali e con gli spazi fisici di musei e gallerie.

Anche al di là del corpus warburghiano, sembra infatti utile insistere sull'esperienza degli spazi e sul ruolo che le condizioni dell'osservazione giocano nella pratica e nella scrittura della storia dell'arte. È un tema che si presta ad approfondimenti dal lato delle «tecniche dell'osservatore»[3], o in relazione alla pratica dei conoscitori[4] oppure alla scrittura autobiografica, prendendo in esame un lungo arco di tempo fino alle opere di autori come Timothy J. Clark[5], Michael Ann Holly[6] o Svetlana Alpers[7]. Un caso meno ovvio può risultare quello di un 'iconologo' o storico della cultura, che leggerebbe i dati visivi con il presunto filtro di un'erudizione sempre astratta dalla situazione concreta.

Tuttavia, si può dimostrare come l'esperienza degli spazi abbia giocato un ruolo decisivo per il metodo di ricerca di Warburg, per quanto il suo nome, il suo Atlante *Mnemosyne*, e in generale la fama del cosiddetto 'metodo iconologico' siano stati associati quasi invariabilmente al paradigma dell'immagine, riprodotta in varie tecniche ma il più delle volte smaterializzata, troppo spesso separata o astratta artificialmente dal suo contesto fisico e mediale.

In questo saggio non si tratterà dell'uso delle immagini nella didattica e nella divulgazione dei risultati della ricerca[8], né si ripercorrerà la pratica ben consolidata delle visite didattiche e

[1] WARBURG/GS 2001, p. 449 (3 maggio 1929).
[2] Per un'ampia scelta di lettere pubblicate si rimanda a WARBURG/GS 2021.
[3] CRARY 1990.
[4] Si veda, solo a titolo di esempio, *I CONOSCITORI TEDESCHI* 2018; CLARKE 2022.
[5] CLARK 2006.
[6] HOLLY 2013.
[7] ALPERS 2013. Su T.J. Clark e Alpers si veda la lettura di PICH 2016.
[8] Su questo tema esistono numerosi validi studi: rimando qui, solo a titolo di esempio, alla raccolta *LEHRMEDIEN DER KUNSTGESCHICHTE* 2022.

delle lezioni condotte di fronte alle opere originali. Durante la sua formazione universitaria, naturalmente, anche Warburg aveva preso parte a seminari ed escursioni: è ben nota soprattutto la sua partecipazione al seminario condotto a Firenze da August Schmarsow, che avrebbe dato un impulso decisivo all'istituzione del Kunsthistorisches Institut in Florenz[9]. Meno noti sono invece gli episodi relativi a escursioni, sopralluoghi di studio e osservazioni di Warburg di fronte a opere originali e dati autoptici raccolti nella pratica della ricerca, anche indipendentemente dallo studio delle fonti. Ed è quest'ultimo tema a fornire la traccia per le considerazioni che seguono.

Mentre, infatti, in ambito didattico e formativo l'uso delle immagini e la visita a musei e luoghi d'arte servono principalmente a trasmettere e consolidare conoscenze già acquisite, nella pratica della ricerca l'esperienza degli spazi e l'esame delle opere originali svolgono un ruolo centrale per la produzione di conoscenze nuove. Il caso di Warburg appare particolarmente interessante anche perché consente di enfatizzare un aspetto che si potrebbe definire «principio-serendipity» e che costituiva parte integrante del suo metodo di lavoro.

Per dimostrare, dunque, il ruolo decisivo dell'esperienza degli spazi nello sviluppo di tale metodo, si partirà da una riflessione generale sul significato della serendipity come pratica dello sguardo. Si procederà quindi a esemplificare i vari modi del rapporto di Warburg con gli spazi fisici di musei e luoghi d'arte concentrando l'analisi sull'episodio della sua ultima visita alla Galleria Borghese. Una lettura ravvicinata di questo episodio consentirà, da un lato, di spiegare le annotazioni estremamente sintetiche consegnate al diario di viaggio, richiamando, dall'altro, elementi di contesto relativi alla biografia intellettuale di Warburg. Ripercorrendo le associazioni in lui suscitate dalle osservazioni in loco, si fornirà naturalmente solo una selezione di esempi, che potrebbero moltiplicarsi ricostruendo numerosi episodi analoghi tramite *close reading* di materiali d'archivio e opere pubblicate. Il caso della visita alla Galleria Borghese offre tuttavia un quadro altamente rappresentativo e sfaccettato, grazie alla ricchezza e varietà di riferimenti che presenta.

Serendipity negli spazi del museo

> Am 3. [Mai 1929] geführt von einer Bemerkung Gundels über den Sirius als Mitplanet an der Decke eines Saales in der Villa Borghese, entdeckte ich dort im Saal der Pauline als klobiges Mittelstück an der Decke – das Paris-Urteil nach dem Sarkophag der Villa Medici!
> Als „Bild" im Fries Venus hilfesuchend vor Jupiter.
> Maler [De Angelis] da Ponzano von dem der Litteratur ungefähr nichts bekannt, als daß er 1784 die Fresken gemalt hat.
> So geht es! Nach 6 Monaten eifrigem Suchen die Blamage dieses Fundlings. [Bertini Calosso] will es uns photographieren lassen[10].

Queste annotazioni di Warburg a proposito della sua ultima visita alla Galleria Borghese registrano in apparenza solo una circostanza minuta di cronaca quotidiana: un colloquio con il filologo classico Wilhelm Gundel, specialista di letteratura astrologica, erede intellettuale di Franz Boll e come lui molto vicino alla Biblioteca Warburg[11], aveva spinto lo studioso amburghese a verificare un dettaglio di una raffigurazione del cielo nella decorazione delle sale della Galleria. Ma visitando quelle sale ben conosciute con lo sguardo verso l'alto, Warburg si era accorto solo in quel momento di un altro dipinto in posizione preminente (sulla volta della sala della Paolina Borghese) che raffigurava uno dei soggetti da lui più intensamente studiati in quegli stessi mesi: il *Giudizio di Paride*, in cui ricorre un inconfondibile dettaglio iconografico tratto da un ben preciso modello

[9] Cfr. DERCKS 2022.
[10] WARBURG/GS 2001, p. 449 (propongo tra quadre due emendamenti alla trascrizione, da verificare sul manoscritto).
[11] Per la figura e l'opera di Gundel si veda *GUNDEL ZUM GEDÄCHTNIS* 1947.

antico. Allo stupore esclamativo della «scoperta» segue subito una battuta ironica di disappunto per aver ignorato fino a quel momento un esempio così macroscopico.

Secondo quanto risulta dal *Tagebuch* e dalla corrispondenza di Warburg, non si tratta che di uno dei numerosi casi di dettagli «scoperti» in modo quasi accidentale, durante visite in luoghi più e meno noti. Basti pensare al singolare caso di *spolium* «scoperto» nella cripta della basilica di San Zeno a Verona, dove Bing e Warburg avevano notato un rilievo di età romana con la figura di una Ninfa canefora incastonato in orizzontale in uno dei pilastri[12]: un esempio di riuso dell'Antico che suggeriva a Warburg nuovi spunti per rielaborare una delle tavole del suo Atlante[13]. O ancora, si può ricordare il ciclo di figurazioni astrologiche «scoperto» da Bing tra i rilievi della cappella Carafa in San Domenico a Napoli, che aggiungeva un tassello importante allo studio e alla lettura comune di Giordano Bruno[14]. Diverse volte, soprattutto nei luoghi canonici dell'itinerario storico-artistico in Italia, le «scoperte» accidentali sembrano dovute in particolare alla freschezza dello sguardo di Bing, per la quale il viaggio in Italia ha il sapore di una sorta di iniziazione storico-artistica[15]. Nel caso dell'ultima visita alla Galleria Borghese, invece, la situazione è descritta molto chiaramente dalla prospettiva di Warburg.

All'inizio di febbraio del 1929, registrando nel *Tagebuch* le impressioni di una visita alla Borghese in compagnia di Gertrud Bing, Warburg aveva annotato in termini generici l'«importanza storica» della decorazione dei soffitti nella Galleria[16]. Tre mesi più tardi, nell'episodio qui in esame, a ridosso della partenza da Roma, l'osservazione assume un carattere molto concreto e perfino urgente, in relazione a due temi di ricerca attualissimi nell'agenda di Warburg: da un lato il tema astrologico, dall'altro il significato del riuso dell'antico in Manet, mediato da un'invenzione di Raffaello.

Il «principio-serendipity» – per riprendere il termine di origine romanzesca che risale a Horace Walpole, solitamente evocato per descrivere gli effetti virtuosi del peculiare ordinamento dei libri sugli scaffali della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (d'ora in poi KBW), definito anche «gute Nachbarschaft»[17] – sembra agire con uguale forza negli spazi dei musei.

Qui l'aspetto decisivo non è l'imponderabile evento che sorprende lo studioso, e neppure una sua disposizione psicologica a monte, spesso intesa come un talento intuitivo innato e inafferrabile, e dunque irripetibile. Piuttosto, in episodi come questi, il caso, l'elemento puramente accidentale, si combina con una qualità dello sguardo ben determinata. Nel discutere alcuni esempi di «serendipity» tratti dalla storia della scienza, Hans-Jörg Rheinberger ha sottolineato il ruolo di una «schwebende Aufmerksamkeit», un tipo di attenzione, «die einen scharfen Sinn für Nebentöne beinhaltet»[18].

Non occorre insistere sulla centralità che i dettagli marginali assumono negli scritti di Warburg fin dai suoi primi lavori pubblicati[19]. Ci si potrebbe forse spingere fino a definirla una

[12] WARBURG/GS 2001, pp. 466-467.
[13] Ho proposto una lettura di questo episodio, identificando anche una fonte dimenticata, in TARGIA 2024.
[14] WARBURG/GS 2001, p. 456. Si veda, da ultimo, DESPOIX 2023, pp. 220-231.
[15] Per un primo approfondimento sul ruolo di Bing durante il viaggio in Italia rinvio a FRANCESCHINI–TARGIA 2024. In generale sulla figura di Gertrud Bing si veda soprattutto BING/DESPOIX–TREML 2019.
[16] WARBURG/GS 2001, p. 404 (10 febbraio 1929): «Galleria Borghese. >Bing: Veronese zum ersten Mal „kapiert"!< Karte bei Bertini-[Calosso] abgegeben. Die Deckenmalereien historisch interessant».
[17] Di una «law of the good neighbour» tra i libri della KBW ha parlato Fritz Saxl nel suo saggio sulla storia della Biblioteca Warburg, redatto nel 1943–1944 e pubblicato in GOMBRICH 1970, p. 327. Sul principio-serendipity a proposito di Warburg si veda da ultimo BEYER 2024, in cui vengono citati GINZBURG 1986 e MERTON–BARBER 2006. In generale si veda inoltre ROBERTS 1989. Per una lettura più dettagliata della struttura ben pianificata della KBW si rimanda a WIND 1935; SETTIS 1985, 1996 e 2010; DESPOIX 2023.
[18] RHEINBERGER 2014, p. 235.
[19] Basti pensare alla dissertazione sui dipinti mitologici di Botticelli, che ruota intorno a una deduzione filologica a partire da una variazione di dettaglio (WARBURG/GS 1998, I, t. 1, pp. 1-48), o agli studi sui ritratti di Ghirlandaio per i committenti Tornabuoni e Sassetti, che spiegano la mentalità borghese a partire dalle autorappresentazioni inserite come marginalia o *drôleries*, a incorniciare dipinti di tema biblico (Ivi, in particolare pp. 98-101). In controluce, i suoi

modalità cognitiva che è possibile esercitare e allenare, come sembra avesse fatto con tenacia Gertrud Bing, stando alle testimonianze del *Tagebuch*.

Del resto, l'esigenza sempre più acuta di una vera e propria 'educazione visiva' nel mondo contemporaneo può spiegare in gran parte la fascinazione per l'opera di Warburg ormai diffusa su scala globale e ben oltre l'ambito della storia dell'arte. È certamente vero che, molto prima dell'avvento dei *visual studies* e fin dai dibattiti ottocenteschi sul metodo della disciplina, si trovano frequenti plaidoyer per una educazione visiva del pubblico da parte dei professionisti del mondo dell'arte: basti pensare ai numerosi interventi critici di un autore di primo piano come Heinrich Wölfflin in favore dell'insegnamento del disegno e di una educazione del pubblico dei musei[20]. Tuttavia, a fronte dell'orizzonte esponenzialmente più vasto della 'cultura visuale' contemporanea, i criteri formali, se non normativi, che apparivano necessari all'epoca della definizione dei fondamenti della disciplina, sono oggi riletti in termini critici, e prospettive all'epoca eccentriche diventano quanto mai centrali[21]. È necessario però cercare di capire più da vicino il fenomeno.

Come ha scritto Emmanuel Alloa, l'«eccentricità» del pensiero di Warburg è rilevante non tanto in rapporto alla sua psicologia individuale, quanto piuttosto come «Schlüssel für das Verständnis dessen, worin der moderne Erfahrungshaushalt besteht»[22]. Accostando Warburg al quadro concettuale della tradizione fenomenologica, Alloa propone un passo ulteriore e argomenta intorno all'idea di «intenzionalità» accentuando la parte dell'immagine e del quadro rispetto alla parte dell'occhio («bei Bilderfahrungen [kommt es] vielfach zu einer „Umkehrung" des intentionalen Strahls»[23]) e tratteggia l'importanza di una «dezentrierende Wirkung in der Bilderfahrung».[24]

Qualcosa di analogo si può constatare analizzando più in dettaglio l'ultima visita di Warburg alla Galleria Borghese.

Dall'esperienza degli spazi alla traduzione visiva: il tema astrologico

L'episodio registrato dal *Tagebuch* alla data del 3 maggio 1929 si può dividere in due momenti e localizzare in due delle sale al primo piano della Galleria Borghese.

Anzitutto, Warburg vuole verificare un'osservazione di Gundel a proposito di «Sirio che si accompagna ai pianeti». L'indicazione doveva riferirsi senz'altro al soffitto della sala Egizia (Fig. 1), decorato nel tardo Settecento da Tommaso Conca con un'*Allegoria dell'antico Egitto* in una grande tela al centro della volta e tutt'intorno altri otto riquadri con raffigurazioni di divinità astrali: oltre ai sette pianeti principali, nell'ottavo riquadro è rappresentata con grande risalto la stella Sirio, come figura maschile alata dalla testa di cane, simile a un Anubi/Ermete-Thot del pantheon egizio[25]. Questa particolarità alludeva al fatto che, nell'antico Egitto, l'inizio dell'anno astronomico coincideva con la comparsa di Sirio, che segnava l'arrivo delle piene del Nilo[26].

La raffigurazione settecentesca, testimonianza eloquente della vera e propria Egittomania dell'epoca, molto studiata soprattutto in relazione alle posizioni di Winckelmann o all'opera

appunti più teorici testimoniano l'attenzione per concetti come quello leibniziano delle *petites perceptions* (WARBURG/GS 2015, in particolare pp. 115, 121 e 250). Su questo tema si vedano HECKSCHER 1974; KANY 1987.

[20] Cfr. ad esempio WÖLFFLIN 1908, 1910 e 1941, e il commento di Danièle Cohn in WÖLFFLIN/COHN 2018. Più in generale, a proposito dell'insegnamento del disegno come educazione al vedere, in particolare nell'Ottocento, si veda TEUTENBERG 2019.

[21] Cfr. PINOTTI–SOMAINI 2016 e COMETA 2020 a proposito del ruolo centrale assegnato a Warburg negli studi di cultura visuale.

[22] ALLOA 2021, p. 32.

[23] Ivi, p. 40.

[24] Ivi, p. 39.

[25] Cfr. ARIZZOLI-CLEMENTEL 1978; *IL CICLO DIPINTO DELLE VOLTE* 2001; DE FAZIO SICILIANO 2021.

[26] Gundel aveva pubblicato nel 1927 la voce «Sirius» per la *Realencyclopädie* Pauly-Wissowa (GUNDEL 1927).

grafica di Piranesi, avrebbe offerto a Warburg un ulteriore esempio da aggiungere ai numerosi già raccolti nell'ambito di un filone di ricerca sempre attuale tra i membri della KBW: l'analisi di costanti e mutamenti nella rappresentazione del cosmo e dell'immaginario astrologico, su scala non solo eurasiatica ma globale.

Era questo uno dei cantieri di ricerca rimasti aperti ad Amburgo nel momento in cui Warburg era partito per l'Italia nel settembre del 1928 e costituiva ancora una delle sue preoccupazioni principali, al punto che non sarebbe esagerato considerarlo come una delle linee guida nel programma di studio a cui avrebbe dedicato il suo viaggio[27].

Un anno prima, il 12 e 13 settembre 1927, nella sala di lettura della KBW era stata allestita una mostra temporanea o *Bilderreihe* dal titolo *Menschengleichnis am Himmel*, dedicata alla storia culturale dell'osservazione astronomica e alle proiezioni antropomorfe di immagini simboliche sulla carta del cielo (Fig. 2)[28]. La sequenza era composta di una ventina di tavole comparative che includevano immagini astrologiche provenienti dalle culture indigene dell'Australia e del Brasile, dalla Cina e dal Messico, dall'antichità egiziana e mesopotamica a quella greco-romana, dalla «cristianizzazione della fede negli astri»[29] nel Medioevo latino alle traduzioni arabe dei trattati astronomici greci, fino alla ripresa dell'Antico tra Italia e Germania nel Quattrocento e nell'età di Lutero, e culminava con l'affermarsi delle teorie di Keplero.

A differenza di altre occasioni analoghe in cui nella sala di lettura della KBW erano state allestite esposizioni temporanee di pannelli con serie di immagini per accompagnare vere e proprie conferenze o visite guidate per ospiti selezionati, *Menschengleichnis am Himmel* rappresentava l'anteprima di un progetto pensato per un pubblico più vasto. Come risulta dal *Tagebuch* e dalla ricostruzione pubblicata, Warburg legava a questo tema una vera e propria aspirazione pedagogica, per cui proponeva di usare i materiali raccolti nella sua Biblioteca per realizzare un'esposizione permanente sulla storia culturale della pratica astrologica, come contributo duraturo e accessibile a una (lessinghiana) «Selbst-Erziehung des Menschengeschlechts». Per questo motivo, il piano dell'esposizione non doveva restare puramente accademico e avrebbe dovuto offrire un «Ausblick auf die moderne Wahrsagerei»[30].

Documentato a partire dalla metà degli anni Venti, e concepito dapprima per il Planetarium di Amburgo, poi per il Deutsches Museum di Monaco (principale museo di scienza e tecnologia in Germania)[31], il progetto didattico di Warburg si era scontrato con riserve e

[27] Così Warburg annota nel *Tagebuch* l'ipotesi di lavoro che guida il suo itinerario attraverso la Penisola: «Bisher ergiebt sich für den Feldzugsplan folgendes: Hauptaufgabe: Wie sich aus dem stereometrisch gestaffelt gedachten Aufstiegsraum der Seele doch der unendliche Raum (mathematischer und psychotechnischer Denkraum) entwickelt? Der Durchbruch nach oben durch die architektonische Kuppel – eine Phase» (WARBURG/GS 2001, p. 349, 14 ottobre 1928).

[28] Cfr. la ricostruzione pubblicata in WARBURG/GS 2012, pp. 191-233, e inoltre la scheda di M. Vollgraff in *IMAGE JOURNEYS* 2019, pp. 102-105.

[29] Per i titoli delle varie tavole si rimanda a WARBURG/GS 2012, pp. 196-233 (il titolo qui citato è alle pp. 212-213: «Christianisierung des Sternglaubens»).

[30] Queste le parole di Warburg in una lettera al direttore del Deutsches Museum Oskar von Miller, citata in WARBURG/GS 2012, p. 191.

[31] Il *Tagebuch* conserva un resoconto piuttosto dettagliato di una visita di Warburg negli spazi del Deutsches Museum, che include le indicazioni delle misure dell'ambiente che avrebbe potenzialmente ospitato la sua mostra. Si veda WARBURG/GS 2001, p. 47: «München, 25.I.1927. Heute Vormittag war ich im Deutschen Museum; Miller in Indien; Dr. Fuchs da, (vorher begrüßt mich ein frühzeitig verwitterter Herr Selz als Enkel Wilmersdörffers, scheint Bürobeamter.[)] Setze Fuchs meine Zinner gegenüber geäußerten Pläne auseinander. Gehen hinauf: ein langer Gang der zum großen Fernrohr führen wird frei. Form des Ganges etwa Höhe 2–1,80 m Länge circa 20. Einzelne Bilder, vergrößerte Photographien in schwarzen Rahmen unter Glas aufgehängt. Wer war der Berater? Franz Boll. (Also darf ich auch hier sein Werk aufnehmen.) Miller hat kleine quadratische Öffnungen in den Mauern (circa 40 cm) in denen er beleuchtete Schemata aufstellen wollte. Princip der Beschriftung circa 3 Reihen für jedes Bild. Ohne Verpflichtung vorgeschlagen, (Miller im März zu unterbreiten) daß wir einen Plan machen; verschiedene Abteilungen. Etwa Orient (Aegypten, Zodiacus von Denderah an der Schrägwand) klassisches Alterthum

difficoltà manifestate dai rispettivi curatori e direttori, benché l'idea fosse stata considerata con un certo dettaglio, ragionando sugli spazi e i modi di un futuro allestimento, che doveva includere anche una selezione di modelli tridimensionali di edifici storici (dal Tempio del Cielo di Pechino al Salone della Ragione di Padova). Tra i materiali d'archivio si conserva anche una pianta con indicazioni di allestimento (Fig. 3)[32].

Di ritorno dal viaggio in Italia, Warburg continuò a lavorare a questo progetto, che poté concretizzarsi tuttavia solo dopo la sua morte in una mostra curata da Gertrud Bing e Fritz Saxl con il titolo *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde*, inaugurata al Planetarium di Amburgo nell'aprile del 1930 e in seguito donata dalla famiglia Warburg alla città[33]. La mostra comprendeva un centinaio di oggetti, tra riproduzioni fotografiche, disegni e incisioni, calchi in gesso e modelli tridimensionali, esposti accanto a una raccolta storica di strumenti di osservazione e misurazione, e accompagnati da una piccola biblioteca sul tema. La varietà e l'ampiezza geografica e cronologica del materiale raccolto si combinavano con la funzione principale del Planetarium appena inaugurato: tecniche e strumenti di osservazione si inserivano in una retrospettiva sulle rappresentazioni del cielo in immagini. Lo scopo era suggerire, con l'esperienza percettiva stessa, l'onnipresente tensione tra atteggiamenti religiosi e razionalizzanti, fornendo al pubblico contemporaneo un «baluardo» contro l'«arbitrio pseudo-mistico»[34] che di nuovo minacciava di oscurare la vita civile.

Le varie forme di traduzione visiva della carta del cielo in diversi media assumevano dunque una funzione di guida rivolta al pubblico vasto dei visitatori. Le raffigurazioni antropomorfe dei corpi astrali, come quelle della decorazione dipinta nella sala Egizia della Galleria Borghese, erano per Warburg non tanto elementi di una collezione vastissima di immagini, quanto testimonianze di una tendenza ricorrente in molte culture nella pratica dell'osservazione del cosmo.

L'impegno di Warburg come curatore di mostre e promotore di progetti pedagogici come quello sul *Menschengleichnis am Himmel* è stato affrontato solo a tratti dagli interpreti della sua opera: lo notava Ulrich Raulff all'inizio degli anni Novanta[35] a proposito della ricostruzione della mostra al Planetarium, e lo si va riconsiderando a seguito dell'interesse suscitato dalla recente serie di mostre-ricostruzioni del suo incompiuto Atlante *Mnemosyne*[36]. Dalle mostre al Volksheim di Amburgo del 1902 e 1905[37] alla corrispondenza di Warburg con Karl Sudhoff, organizzatore di due importanti mostre fotografiche sulla storia della medicina tra 1911 e 1914[38], vari episodi disseminati nel tempo sono stati ricostruiti grazie ai materiali d'archivio. In questo quadro, sarà utile però insistere sul ruolo che Warburg assegnava all'esperienza degli spazi, e al potenziale

Spätantike Mittelalter, Renaissance (italienisch deutsch) Ausklänge. Der Gang wird dementsprechend dekoriert. – Die Ellipse und Kepler besonderer Abtheilung.».

[32] La pianta si trova pubblicata in WARBURG/GS 2012, p. 192. I materiali furono infine utilizzati per una mostra temporanea curata dai collaboratori di Warburg al Planetarium di Amburgo nella primavera del 1930.

[33] La mostra rimase visibile per alcuni anni e i suoi materiali, considerati dispersi, furono riscoperti e pubblicati alcuni decenni più tardi: si veda in particolare la raccolta di documenti in *BILDERSAMMLUNG* 1993. Alcuni oggetti rappresentativi, incluso il modello tridimensionale del Salone della Ragione di Padova, sono stati inoltre esposti in occasione della tappa amburghese della recente mostra-ricostruzione dell'Atlante *Mnemosyne* (*MNEMOSYNE – THE ORIGINAL* 2020) con materiali della Photographic Collection del Warburg Institute realizzata da Roberto Ohrt e Axel Heil presso le Deichtorhallen / Sammlung Falckenberg.

[34] «[U]m dadurch vor allem der pseudo-mystischen Willkür ein Bollwerk entgegenzusetzen»: queste le parole di Warburg citate da Claudia Naber in *BILDERSAMMLUNG* 1993, p. 11.

[35] RAULFF 1991, p. 454: «Auch dieser Warburg, der Ausstellungsmacher und Pädagoge, harrt seit langem der Wiederentdeckung».

[36] Ricostruito in mostra per la prima volta dal gruppo Daedalus di Vienna (*MNEMOSYNE* 1994), l'Atlante ha attirato un interesse crescente da parte di artisti e curatori: si vedano, tra vari esempi, *ATLAS* 2010; *MNEMOSYNE – THE ORIGINAL* 2020; *CAMERE CON VISTA* 2023; *WARBURG MANEBIT!* 2023. Per un inquadramento di *Mnemosyne* nel contesto delle mostre di ispirazione pedagogica nella Germania guglielmina si veda VOLLGRAFF 2024.

[37] Cfr. MARCHAND 2022.

[38] VOLLGRAFF 2024; WEN 2024.

non solo educativo ma autenticamente conoscitivo degli ambienti dei musei. Così si esprimeva lui stesso a proposito delle sale che avrebbero ospitato la sua mostra sulla storia culturale della rappresentazione del cielo:

> Wer den grossen Eindruck der Innenräume des Wasserturms ruhig auf sich wirken lässt, und von dessen Spitze auf die norddeutsche Tiefebene blicken darf, der muss fühlen dass es nur einer Verbesserung der Verkehrsmittel bedarf (die doch leicht zu verwirklichen wäre), damit man ins Planetarium hineingeht nicht wie in eine Schau auf St. Pauli, sondern diesem die Würde und Wirksamkeit eines »Lynkeus-Turmes« zubilligt[39].

L'immagine goethiana della torre di Linceo allude in modo trasparente ed esibito a una qualità dello sguardo, e al suo potere destabilizzante. Da episodi come questo si coglie peraltro un aspetto, ancora una volta eccentrico per l'epoca, dell'intento critico-pedagogico di Warburg: oltre all'ammonimento contro i periodici ritorni di superstizione diffusi ovunque nella cultura di massa (come quello che, poco più di vent'anni dopo, avrebbe lanciato ancora un filosofo *kulturkritisch* come Theodor W. Adorno con il suo pamphlet *The Stars Down to Earth*[40]), Warburg accentua il significato fisico, e non solo intellettuale, dell'idea di «orientamento».

Warburg nel museo

Tornando al passo del *Tagebuch* che registra l'ultima visita di Warburg alla Galleria Borghese, è necessario a questo punto chiedersi se la sua sensibilità per l'esperienza degli spazi abbia giocato un ruolo anche nel rapporto con le singole opere originali conservate in musei e luoghi d'arte.

La fama dell'Atlante *Mnemosyne* ha forse contribuito a proiettare sull'intera carriera di Warburg l'idea di uno studioso intento a lavorare quasi esclusivamente su libri e riproduzioni, tenendo per così dire 'a distanza' gli originali[41]. Sembrerebbero confermarlo alcune testimonianze private tratte dal suo epistolario, almeno a partire da quando, nel 1894, conclusa la dissertazione e assolto il servizio militare, Warburg soggiornò per circa un anno a Firenze e al suo arrivo confidò alla futura moglie Mary Hertz:

> Was die Kunstwerke angeht – keine Spur; wenigstens bis jetzt. Meine Interessen sind rein wissenschaftlich-litterarische geworden, meine Augen schlechter und so kam es – zu meiner eigenen größten Verwunderung –, daß ich gar keinen Trieb zu freudiger Betrachtung finde und durch die Gallerien laufe, wie ein Mann, der nach langer Abwesenheit halb gelangweilt, halb belustigt die selben oberflächlich bekannten Leute noch an den selben Stellen vorfindet[42].

Ancora alcuni anni più tardi, lo storico dell'arte belga Jacques Dwelshauvers (Mesnil) descriveva al comune amico Giovanni Poggi un episodio in cui Warburg gli era apparso del tutto privo di

[39] Lettera da Bologna di Aby Warburg a Felix von Eckardt, caporedattore dell'«Hamburger Fremdenblatt», 3 ottobre 1928, citata in *BILDERSAMMLUNG* 1993, p. 316.
[40] ADORNO/COOK 1994.
[41] Si pensi alla definizione proposta da Anke te Heesen per *Mnemosyne* come *exposition imaginaire*: TE HEESEN 2019. La ricostruzione dell'Atlante esposta all'Haus der Kulturen der Welt nel 2020 è stata accompagnata da una mostra parallela alla Gemäldegalerie, in cui si sono radunati ed esposti gli oggetti delle collezioni berlinesi accanto alle relative riproduzioni delle tavole dell'Atlante (*ZWISCHEN KOSMOS UND PATHOS* 2020). Su un altro piano, è significativo il dibattito suscitato dalla nozione stessa di 'originale' nel titolo della mostra-ricostruzione del 2020: *MNEMOSYNE – THE ORIGINAL* 2020, su cui si vedano, ad esempio, VIOLA 2020; PICHT 2020; ZÖLLNER 2021; TARGIA–OHRT–HEIL 2023.
[42] Warburg a Mary Hertz, 20 febbraio 1894 in WARBURG/GS 2021, t. 1, p. 122. Per il rapporto di Warburg con la città di Firenze si rimanda alla sezione *Chronotopoi* in *CAMERE CON VISTA* 2023, pp. 358-363.

interesse per le opere d'arte in quanto tali, durante una visita al Louvre: «L'avesse visto correre per le sale e passare senza fermarsi davanti a capolavori! La Signora è assai più artista di lui»[43].

Solo in anni recenti si è prestata più attenzione al ruolo che la moglie di Warburg, l'artista Mary Hertz, ha avuto come interlocutrice e collaboratrice nei suoi studi[44]. E tuttavia, fuori dai contorni quasi caricaturali della descrizione di Mesnil, in fondo bonariamente ironica (che a noi oggi potrebbe forse ricordare tutt'al più una famosa scena di *Bande à part* di Jean-Luc Godard), occorre però considerare un gran numero di altre testimonianze di segno opposto relative allo studio e al lavoro quotidiano di Warburg, che fin dal suo primo soggiorno fiorentino si era offerto come cicerone di parenti e conoscenti amburghesi in visita in città, inviando anche integrazioni alla guida Baedeker per il Museo Archeologico e la Galleria degli Arazzi, e in seguito per le sale degli Autoritratti degli Uffizi[45]. Le sue ricerche sulla cultura delle feste rinascimentali lo avevano portato a studiare opere all'epoca in parte nei depositi (come la serie degli 'arazzi Valois'[46]), e a partecipare a campagne di ripristino e riscoperta di affreschi del Quattrocento nelle chiese di Firenze (è il caso della *Trinità e santi* di Andrea del Castagno, riscoperto nel 1899 in una cappella laterale della SS. Annunziata[47], o della *Pietà* giovanile di Ghirlandaio, riportata alla luce nella chiesa di Ognissanti[48]).

Se letto in questa luce, l'episodio dell'ultima sua visita alla Galleria Borghese appare eloquente sia come ulteriore documento del lavoro quotidiano di verifica dei dati in loco, sia come testimonianza di un'attenzione per il dettaglio che si concretizzava, alla KBW in particolare, in una serie di pratiche di traduzione intermediale[49], a partire dalla fotografia di documentazione. L'esperienza diretta delle opere negli spazi doveva guidare l'acquisizione di riproduzioni fotografiche mirate, molto spesso eseguite su commissione[50], che avrebbero permesso di reimpaginare l'immagine dalla prospettiva selezionata (dettaglio di una singola opera, di un'intera parete o di una porzione di soffitto) in base a precise esigenze di confronto e argomentazione visiva.

---

[43] La lettera, in italiano, di Jacques Mesnil a Giovanni Poggi è datata 22 ottobre 1906: Firenze, Archivio storico delle Gallerie degli Uffizi, Fondo Giovanni Poggi, Serie I, Mesnil, n. 35.

[44] Sulla personalità e l'opera di Mary Hertz si veda *MARY WARBURG* 2020.

[45] Cfr. BIESTER 2001; WARBURG/GS 2021, t. 1, p. 68; *CAMERE CON VISTA* 2023, p. 359.

[46] Su questa ricerca si rimanda a MAZZUCCO 2023; *CAMERE CON VISTA* 2023, pp. 180-183, e alle testimonianze dell'epistolario: WARBURG/GS 2021, t. 1, in primo luogo pp. 179-180, n. 163 (Aby Warburg a Mary Hertz, 21 maggio 1897): «Es ist mir endlich gelungen, den Inhalt des zweiten der florentinischen Arazzi festzustellen, die mich schon lange quälen. Er bezieht sich auf ein Fest zu Ehren der Zusammenkunft zwischen Charles IX., seiner Mutter-Regentin Cathérine und der Königin v. Spanien in Bayonne. Damit bin ich einen großen Schritt weitergekommen und habe den Ausgangspunkt für eine neue Arbeit und damit wieder etwas wie eine moralische Balancirstange. Das ist für uns beide doch sehr erfreulich, was? Jetzt müssen Sie mit in die französische Geschichte und die Verwandtschaftsbeziehungen der ganzen französischen Königsfamilien der Valois auswendig können. Das kommt davon. Ich sehe Sie schon in der kalten Arazzi-Galleria in Florenz sitzen mit einem kleinen Kohlen-Pöttchen unter den Händen und Teppiche copiren». Iniziata negli anni Novanta dell'Ottocento, questa ricerca sarebbe stata oggetto della conferenza (*Medicaeische Festlichkeiten am Hofe der Valois auf Brüsseler Teppichen in der Galleria degli Uffizi*) tenuta da Warburg in occasione della riapertura della sede del Kunsthistorisches Institut in Florenz in Palazzo Guadagni il 29 ottobre 1927: cfr. ivi, pp. 697-698, n. 737 (Aby Warburg a Jacques Dwelshauvers, 2 novembre 1927), 702-703, n. 743 (Aby Warburg a Bernard Berenson, 30 gennaio 1928), 749-751, n. 784 (Aby Warburg a Adolph Goldschmidt, 11 aprile 1929), 763-766, n. 794 (Aby a Max Warburg, 22 luglio 1929).

[47] Si veda il vivido resoconto dello stesso Warburg sulla «Allgemeine Zeitung» del 3 giugno 1899: «Am 3. Juni 1899, 2 ½ Uhr nachmittags glückte es, nach angestrengter Arbeit das Bild von der Stelle zu rücken und abzunehmen und richtig: aus dreihundertjährigem Schlummer war Castagno's Fresko wieder erwacht, zur freudigen Ueberraschung einer kleinen Zahl anwesender Kunstfreunde» (WARBURG 1899).

[48] Cfr. i primi resoconti della riscoperta degli affreschi: *La Nazione*, 5 febbraio 1898 e CRUTTWELL 1898.

[49] Su questo aspetto si rimanda ora in particolare a DESPOIX 2023, che legge la KBW stessa come «laboratoire de pensée intermédiale».

[50] Tra i casi più precoci di fotografie eseguite su commissione di Warburg, si pensi ai dettagli dei ritratti dei membri della famiglia Medici nella *Conferma della regola* dipinta da Ghirlandaio nella Cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze, pubblicati in un suo saggio del 1902: WARBURG/GS 1998, I, t. 1, p. 101, nota 1.

E in effetti, anche nell'episodio qui in esame, dopo aver appuntato le caratteristiche iconografiche e il nome del pittore del dipinto di cui si era accorto passando nella sala della Paolina Borghese con lo sguardo verso l'alto, Warburg immediatamente annotava nel *Tagebuch*, a mo' di promemoria per il lavoro comune: «[Bertini Calosso] will es uns photographieren lassen»[51].

Il dato da acquisire per il suo archivio fotografico era il ciclo di dipinti di Domenico De Angelis dedicato al mito di Venere ed Enea, all'origine della genealogia dei Borghese[52] (Fig. 4). E il contesto tematico entro il quale, in quanto immagini, le nuove fotografie si sarebbero inserite tra i materiali di lavoro di Warburg e collaboratori, riguardava il riuso dell'Antico in varie traduzioni visive e rielaborazioni dell'iconografia del *Giudizio di Paride*. Si trattava di approntare un capitolo importante dell'Atlante *Mnemosyne*, che aveva un fulcro decisivo nell'analisi del *Déjeuner sur l'herbe* di Édouard Manet. Di questa ricerca si conserva una traccia di testo (è uno dei pochissimi capitoli dell'Atlante di cui si conservi una traccia elaborata per esteso, e non solo appunti e schemi preliminari per la disposizione delle immagini su pannelli)[53], una cartella con la documentazione fotografica di una *Bilderreihe* composta su cinque fitti pannelli che raccoglievano più di duecentocinquanta immagini[54], e tre successive versioni di una delle tavole dell'Atlante composte tra il 1928 e il 1929[55]. Ma l'interesse di Warburg per il dipinto di Manet risale ad almeno due decenni prima.

I diritti dello sguardo

Molto studiato e commentato, il lavoro su Manet può suggerire tuttavia qualche ulteriore riflessione sul rapporto di Warburg con le opere negli spazi fisici di musei e collezioni. L'argomento del saggio può dirsi ormai forse un caso di scuola; il primo ad aver sottolineato la derivazione dall'Antico (tramite Raffaello) del gruppo di figure isolato da Manet per il suo *Déjeuner sur l'herbe* era stato nel 1908 Gustav Pauli, allora direttore della Kunsthalle di Brema, impegnato nel promuovere le acquisizioni di opere d'arte contemporanea[56] (Fig. 5). Il breve articolo di Pauli proponeva una dimostrazione 'archeologica' (mostrando il rapporto tra l'invenzione di Raffaello per il *Giudizio di Paride* e due sarcofagi antichi con lo stesso tema iconografico) solo per affermare il valore del gesto di Manet, che si era appropriato di un motivo tratto dalla tradizione classica rinnovandolo dall'interno e traendone implicitamente legittimazione. Era quest'ultimo punto a stare soprattutto a cuore a Pauli: il suo testo assumeva

[51] WARBURG/GS 2001, p. 349. Alla data del 9 febbraio 1929, il *Tagebuch* registra anche l'incontro personale con l'allora direttore della Borghese, Achille Bertini Calosso: «In Prof. Bertini der mich besucht, einen Akademiker feinster Prägung kennen gelernt» (ivi, p. 403).

[52] In base a una prima verifica sul catalogo della Photographic Collection del Warburg Institute, tuttavia, non sembrano conservate nel fondo della KBW fotografie di questi dipinti. Sulla sala di Paolina Bonaparte si rimanda a *VENERE VINCITRICE* 1997. Su Domenico De Angelis si veda MICHEL 1987; RAMIERI 1994.

[53] Pubblicato varie volte, il testo è citato in GOMBRICH 1970, pp. 273-377, e noto in almeno due versioni, una pubblicata per la prima volta in *KOSMOPOLIS DER WISSENSCHAFT* 1989, pp. 262-272, l'altra in WARBURG/GS 2012, pp. 372-375. Cfr. anche WEDEPOHL 2014.

[54] I cinque pannelli sono riprodotti in WARBURG/GS 2012, pp. 376-387. Sembra che questi materiali fossero destinati a un articolo che Warburg intendeva inizialmente pubblicare dedicandolo al Deutsches Archäologisches Institut di Roma per il suo centenario il 21 aprile 1929 (WARBURG/GS 2012, p. 368; WARBURG/GS 2021, t. 1, p. 747, n. 782, Aby Warburg a Gustav Pauli, 30 marzo 1929, su cui cfr. il commento in WARBURG/GS 2021, t. 2, p. 564). I pannelli furono in ogni caso utilizzati in occasioni di presentazioni 'private' per ospiti selezionati.

[55] Si tratta rispettivamente della tavola 29 della cosiddetta «prima versione» dell'Atlante (fotografata nel maggio 1928), della tavola [68] 65, che conclude la serie denominata «penultima versione» (agosto-settembre 1928), e della tavola 55 dell'«ultima versione». Tutte sono consultabili sul sito del Warburg Institute (https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne <10 maggio 2025>); per la cosiddetta «ultima versione», l'edizione più diffusa è a tutt'oggi WARBURG/GS 2008, dove la tavola 55 è alle pp. 100-101; per la recente ricostruzione con materiali 'originali' si veda *MNEMOSYNE – THE ORIGINAL* 2020, pp. 116-117.

[56] PAULI 1908.

il tono di una perorazione quasi teatrale quando concludeva scagionando Manet da un'immaginaria accusa di plagio, ed enfatizzando in generale l'importanza del suo rifacimento creativo a distanza di tanti secoli dall'invenzione originaria[57].

Un esempio così evidente di *Nachleben der Antike* aveva subito destato l'attenzione di Warburg, attento lettore dei periodici specializzati e tutt'altro che estraneo ai dibattiti legati al mondo dei collezionisti e dell'arte contemporanea. Da una lettera del 1908 all'amico Dwelshauvers sembra però di avvertire, accanto all'entusiasmo, una certa insoddisfazione a seguito di quella lettura: «Was ließe sich aus dieser Tatsache machen! Zur Psychologie der Revolution, die eben nur eine strangulirte Reformation ist»[58].

Con queste parole Warburg si riferiva probabilmente al sottile paradosso additato tra le righe, ma non sviluppato dall'articolo di Pauli: il rivoluzionario *Déjeuner sur l'herbe*, confinato dall'Accademia nel Salon des réfusés del 1863, si poneva di fatto in continuità con la tradizione, tentandone una «riforma» (termine intenzionalmente carico di storia politico-religiosa) a partire da un dettaglio marginale[59]. Unico protagonista del dipinto di Manet è il gruppo che nei sarcofagi antichi rappresenta tre semidivinità legate alla terra, sorprese e atterrite dall'apparizione in cielo di Zeus. Il padre degli Olimpii, assente dalla versione del pittore francese, accoglieva l'ascesa e il ritorno delle tre dee che secondo il mito si erano sottoposte al giudizio di Paride, rappresentato in primo piano sia nei rilievi dei sarcofagi, sia nel perduto disegno di Raffaello, ma non più inquadrato dallo sguardo di Manet.

A partire da una simile constatazione, Warburg avrebbe più tardi messo alla prova i suoi strumenti concettuali, come è stato più volte e giustamente sottolineato[60]: dall'idea di «inversione energetica» all'indagine sul funzionamento della memoria culturale, dall'«evoluzione del moderno sentimento della natura» all'umanizzazione concepita come polarità di ascesa e caduta delle divinità pagane. L'inversione semantica del motivo antico – dallo stupore atterrito alla tranquilla contemplazione, dal φόβος alla σωφροσύνη – si segnala con l'inversione della direzione dello sguardo della Ninfa in primo piano, non più rivolta verso il prodigio dell'apparizione divina, ma diretta fuori del quadro, verso chi osserva. Ribadita dalla nudità della figura femminile in primo piano nel *Déjeuner sur l'herbe*, questa variazione deliberata dello schema antico riassumeva per Warburg il senso di una battaglia per i «Menschenrechte des Auges»[61].

Il ruolo cardine dello sguardo include però anche la pratica dello storico dell'arte, i modi dell'osservazione diretta e della traduzione (visiva e verbale) di quell'osservazione[62]. Nelle due diverse serie fotografiche datate 1928 che documentano due versioni preliminari dell'Atlante, il tema di Manet è presente e impaginato in una sequenza piuttosto prevedibile; ma è solo durante

[57] Ivi, p. 55. Il tema avrebbe destato la reazione di Warburg, che molti anni più tardi, nella minuta di una lettera non inviata a Pauli e datata 14 febbraio 1929, tracciava le implicazioni più vaste del problema: «Mich als Intellektuellen erfreut es immer als eine höchst erwünschte Bestätigung unserer Stellung zum Leben, dass wir zwischen dem plumpen: entweder „Original" oder „Nachahmer", einen mittleren und höher gelegenen Aussichtsturm beziehen dürfen, für den das Problem der Nachahmung kein juristisches, sondern ein kulturpsychologisches ist: Was ist der Sinn der Funktion geistiger Erbgutsverwaltung im Verlauf der Selbsterziehung des europäischen Menschen?» (WARBURG/GS 2021, t. 1, p. 738).

[58] WARBURG/GS 2021, t. 1, pp. 346-347 (Aby Warburg a Jacques Dwelshauvers, 3 aprile 1908).

[59] La stessa formulazione ricorrerà anche molti anni più tardi, in una lettera del 21 febbraio 1929 alla moglie Mary in cui Warburg spiega il procedere della sua ricerca su Manet e l'Antico: «Also hier ein wunderbar einfaches Beispiel für die energetische Inversion überlieferter antiker Ausdruckswerte, eine Revolution von organischer Gestaltungskraft, weil sie im tiefsten Grunde Reformation ist» (ivi, p. 742).

[60] Tra le interpretazioni del lavoro di Warburg su Manet si vedano: GOMBRICH 1970, pp. 273-277; HOFMANN 1980; KANY 1987, pp. 179-185; WARBURG/GS 2012, pp. 367-371; PINOTTI 2013; WEDEPOHL 2014; LATSIS 2015; *REKONSTRUKTION – KOMMENTAR – AKTUALISIERUNG* 2016, fascicolo 10.3; PERFETTI–ZANON 2023; FLECKNER 2024; SETTIS 2025.

[61] WARBURG/GS 2012, p. 372.

[62] Si veda, solo a titolo di esempio, una lettera a Saxl in cui Warburg registra la forte impressione ricevuta visitando una mostra di Manet visibile a Berlino nell'aprile del 1928: WARBURG/GS 2021, t. 1, p. 705-706 (16 aprile 1928).

il soggiorno a Roma che la traccia argomentativa di Warburg si articola e si complica, a seguito di sopralluoghi e osservazioni su singole opere originali.

Grazie a un'altra «scoperta» inaspettata, questa volta in una delle sale di Villa d'Este a Tivoli (visitata ai primi di dicembre del 1928)[63], Warburg riconosce in un dipinto olandese di metà Seicento un «missing link» (o «Zwischenkieferknochen» in termini morfologici goethiani) tra Raffaello e Manet[64]. Più di una volta chiede a colleghi archeologi di accompagnare lui e Gertrud Bing in sopralluoghi a Villa Medici, Villa Pamphilij e al Museo delle Terme per studiare i sarcofagi antichi, anche con l'aiuto di un binocolo professionale[65]. E infine un'ultima trouvaille lo sorprende da uno dei soffitti dipinti della Galleria Borghese[66]. I mesi di intenso lavoro si riflettono nelle varie occasioni in cui presenta il suo materiale a gruppi selezionati di interlocutori e culminano nella stesura di un testo dettato a Gertrud Bing, forse destinato a una pubblicazione autonoma, e in ogni caso concepito come commento e guida per una tavola dell'Atlante. Gli scambi epistolari con i collaboratori della KBW, con la moglie Mary (con la quale condivideva l'ammirazione per Manet[67]) e con Gustav Pauli (dal 1914 direttore della Kunsthalle di Amburgo, e legato in seguito anche istituzionalmente alla KBW), restituiscono brani importanti tramite resoconti della ricerca in corso.

Al pari degli studi sulla storia culturale dell'immaginario astrologico, l'esempio di Manet si inserisce nel contesto delle riflessioni di Warburg sulla tensione tra atteggiamenti religiosi e razionalizzanti nell'osservazione dei fenomeni naturali. L'idea di orientamento si fonda sull'esperienza percettiva del mondo fisico: è quanto ribadisce, con il suo potere metaforico, la prospettiva del mito. Facendo ricorso a una delle sue fonti più venerate, come già osservava Gombrich[68], Warburg legge il gesto di Manet con il filtro delle teorie di Hermann Usener sull'evoluzione dell'immaginario mitico-religioso. Così nel manoscritto dettato a Gertrud Bing: «Die astrologische Dämonie der Heidengötter muß eben als ihre ältere, eigentlichere und die Periode der ästhetisierenden Vergeistigung überdauernde Urfunktion angesehen werden»[69]. Come gli *Augenblicksgötter* di Usener[70], sembra dire Warburg, gli schemi figurativi ripresi dall'Antico non scompaiono dietro le forme più astratte o spiritualizzate che ne prendono il posto, ma permangono con la loro «funzione originaria» come demoni latenti o mascherati.

Anche per questa ragione, forse, nell'ultima versione documentata dell'Atlante il *Déjeuner sur l'herbe* è inserito non più soltanto entro una genealogia lineare di motivi (Fig. 6). Se, nelle due versioni del 1928, il quadro di Manet compariva in formato molto ridotto come ultimo tassello di una sequenza compendiaria disposta in verticale, nella versione documentata dopo il viaggio in Italia una riproduzione del dipinto di dimensioni lievemente maggiori è posta all'incrocio di varie coordinate tematiche (dal tema della trasmissione di uno schema iconografico antico a

[63] WARBURG/GS 2001, p. 376 (2 dicembre 1928).
[64] WARBURG/GS 2012, p. 374 e la lettera a Mary Hertz Warburg del 21 febbraio 1929 in WARBURG/GS 2021, t. 1, pp. 740-742 (il passo qui citato è a p. 741).
[65] WARBURG/GS 2001, pp. 426 (28 marzo 1929: «Im Thermen Museum wegen Paris Sarkophag»), 432 (7 aprile 1929: «Am Casino der Villa Doria Pamfili das Giudizio Paridis gesehen. Verflogene Göttervögel die auf der Heimkehr am Pseudotriumphbogen eines „grandiosen" Palazzo kleben geblieben sind»), 439 (18 aprile 1929: «Gestern nachmittag mit Frl. Gütschow im Garten der Villa Medici den Paris-Sarkophag auf Ergänzungen hin untersucht (Teleskop des Archäologischen Instituts. Jetzt hab ich selber eines!!) und festgestellt, daß keinesfalls die Komposition geändert ist, höchstens für uns unwesentliche Einzelheiten hinzugefügt»).
[66] WARBURG/GS 2001, p. 449.
[67] A proposito della formazione e dell'attività artistica di Mary Hertz Warburg si veda ora *MARY WARBURG* 2020.
[68] GOMBRICH 1970, p. 275.
[69] WARBURG/GS 2012, p. 373.
[70] USENER 1896: il termine designava il primo stadio nell'immaginario mitico-religioso per Hermann Usener, che può dirsi un riferimento costante nella biografia intellettuale di Warburg. Per un approfondimento sul rapporto Usener-Warburg rimando a SASSI 1982; KANY 1987; WESSELS 2003; TARGIA 2020.

quello della rappresentazione di figure nude in contesto campestre, fino al tema dell'idillio naturale di sapore illuminista rousseauiano)[71].

L'interpretazione settecentesca del *Giudizio di Paride* che aveva attratto l'attenzione di Warburg nella sala di Paolina alla Galleria Borghese non compare, in ogni caso, nell'ultima versione documentata dell'Atlante[72]. Vi si trova invece la riproduzione di un dipinto dell'Ermitage di Anton Raphael Mengs, che traduce in modo più letterale il gruppo di Paride con le tre dee, tralasciando l'episodio contiguo dell'ascesa e ritorno all'Olimpo, mentre la figura di una divinità fluviale nell'angolo in basso a sinistra riassume e ripete il gesto di timore reverenziale di chi osserva uno spettacolo sovrannaturale. Tuttavia, l'esperienza degli spazi durante quell'ultima visita alla Borghese sembra aver suggerito a Warburg un ulteriore possibile percorso di lettura, che lega il nucleo tematico del *Giudizio di Paride* a una riflessione a sfondo politico, come si legge in un'annotazione del *Tagebuch* datata 5 maggio 1929, due giorni dopo la visita:

> Andrea Appiani, der die Elevatio Napoleons I in den Zodiacus malt, Pauline Buonaparte Borghese, die als Venus-Quellnymphe unter dem Parisurteil von [De Angelis da] Ponzano thront (mit dem Apfel) – beweisen, daß Macht und Schönheit, wenn sie sich ausstellungsreif fühlen, nicht von den hochtrabenden Narzissitäten der heidnischen Menschvergottung herunter können[73].

Una fotografia dell'affresco di Appiani con *L'apoteosi di Napoleone imperatore* compare come esempio eloquente di iconografia politica su due diverse tavole dell'ultima versione documentata di *Mnemosyne*[74]. Richiamata qui dalla memoria visiva di Warburg, quell'immagine agisce sull'impressione registrata dal vivo nella sala di Paolina Borghese. Grazie all'osservazione della scena dipinta da Domenico De Angelis – pur giudicata un «klobiges Mittelstück» – la sala gli appare come una sorta di mise en abîme del narcisismo politico dei Bonaparte. Le divinità dell'Olimpo saranno anche scese sulla terra, l'atteggiamento verso il sacro e verso la natura sarà anche radicalmente mutato con la secolarizzazione, ma l'ambizione umana di proiettare la propria figura nelle forme dell'apoteosi torna a servirsi del linguaggio (e della «Urfunktion») dei demoni astrologici antichi. L'esperienza degli spazi del museo sembra confermare questa tesi di fondo, illustrata lungo l'intero Atlante *Mnemosyne*.

Accanto alle forme di rappresentazione dell'ascesa e dell'apoteosi, durante il viaggio in Italia Warburg indaga inoltre il polo opposto sulla «Skala der Energetik»[75]: la caduta, tema al quale è dedicata la tavola successiva a quella su Manet nell'ultima versione documentata dell'Atlante[76] (Fig. 7). Tra gli esempi principali montati su questa tavola compare la *Caduta di Fetonte*, mostrata tramite tre diversi disegni di Michelangelo. Ad essi si aggiunge, come una sorta di *aperçu*, la ripresa settecentesca del motivo da parte di un pittore neoclassico: l'ultima fotografia

[71] Per le tre versioni cfr. *supra*, nota 55.
[72] Secondo una prima verifica nel catalogo della Photographic Collection del Warburg Institute, sembra non si trovi neppure nella raccolta di fotografie appartenute alla KBW.
[73] WARBURG/GS 2001, p. 450.
[74] Una riproduzione dell'opera si trova sulla tavola 7, dedicata all'iconografia del trionfo degli imperatori romani («Siegerpathos, römischer Triumph»: WARBURG/GS 2008, pp. 26-27), e un'altra sulla tavola 71 (Ivi, pp. 116-117), dedicata alle immagini del giuramento e del sollevamento sugli scudi nelle fonti e nelle rievocazioni della storia militare romana al tempo di Rembrandt. In quest'ultimo contesto si deve leggere un'annotazione che nel *Tagebuch* immediatamente precede la registrazione dell'ultima visita alla Borghese e combina l'analisi dell'iconografia politica a una riflessione sulla storia delle credenze astrologiche e religiose: «Andrea Appiani malt die Apotheose des Napoleon (Mailänder sala Regia) als Erhebung vom Zodiakus auf Thron von Genien getragen. Ob nicht die 'Schilderhebung' eine soldateske Apotheose ist? Missverstandene Antike? Oder Ur-Funktion der Elevatio des gefürsteten? >Bing schöner Gedanke!<» (WARBURG/GS 2001, p. 449).
[75] WARBURG/GS 2001, p. 402 (2 febbraio 1929): «Vom Aussichherausgehen (alla romana) bis zum in sich versunkensein (alla graeca (Parthenonjüngling)) jetzt (die 20 Tafeln liegen von Sansaini glänzend gemacht vor) die Skala der Energetik klar und überzeugend vor uns». L'annotazione si riferisce a uno sguardo d'insieme sulle tavole fatte documentare fino a quel momento dal fotografo Pompeo Sansaini.
[76] Cfr. WARBURG/GS 2008, pp. 102-103 (tavola 56).

montata sulla tavola in basso a destra mostra infatti una porzione del soffitto dipinto da Francesco Caccianiga in un'altra delle Sale della Galleria Borghese, la Stanza del Sole[77], attigua a quella di Paolina Bonaparte (Fig. 8) – ancora una traccia di quell'ultima visita registrata dal *Tagebuch*.

Traduzioni dello sguardo

Il montaggio dell'Atlante e quello delle *Bilderreihen* possono dunque dirsi forme di traduzione visiva non tanto di un insieme di spunti teorici isolati, quanto di una pratica dell'osservazione delle opere che reagisce in vario modo, naturalmente, con altri materiali di studio e con le ipotesi di ricerca via via da verificare da parte di Warburg e collaboratori.

La lettura delle fonti è certo parte del processo di verifica e orienta i modi della traduzione: nel caso dello studio di Warburg su Manet, per esempio, la lettura di testimonianze dirette del pittore (*Manet raconté par lui-même*[78]) affiora negli appunti insieme alla ricerca di immediati riflessi letterari del *Déjeuner sur l'herbe* (Warburg cerca di approfondire il parallelo tra il carattere di Manet e il personaggio del pittore Claude Lantier alle prese con un'opera titanica dal titolo *Plein Air* nel romanzo *L'Œuvre* di Émile Zola[79]). Sarebbe riduttivo però sottovalutare il ruolo dell'osservazione diretta che, come si accennava in apertura, appare orientata allo stesso tempo da un peculiare «principio-serendipity».

Al pari della lettura, anche l'osservazione può svolgersi in tempi e con ritmi diversi: programmata e condotta con cura per dirimere questioni non chiarite o costretta in tempi forzatamente rapidi, oppure registrata in modo apparentemente casuale, quando l'attenzione è attratta da un dettaglio, da una coincidenza, da un'associazione puntuale.

Per fissare e rielaborare i risultati dei vari momenti di osservazione, le composizioni di immagini su pannelli di diverso formato diventano sempre più, per Warburg, strumenti di lavoro indispensabili, da costruire e far fotografare in diversi stadi di elaborazione. A tali documenti fotografici si può dunque attribuire uno statuto analogo a quello delle varie forme di comunicazione scritta – comprendendo, oltre ai testi pubblicati in vita da Warburg, anche le stesure preliminari preparate in vista di saggi o conferenze, le pagine del *Tagebuch* e brani delle lettere, che talvolta assumono il carattere di altrettante sintesi provvisorie del suo itinerario di ricerca. Per converso, le tracce dell'osservazione e della comparazione si possono dedurre non solo dagli accostamenti di immagini sul campo visivo delle tavole dell'Atlante (spesso rimasti inevitabilmente criptici, dato il carattere frammentario del lavoro incompiuto): anche la forma scritta e il linguaggio di Warburg forniscono testimonianze eloquenti e vivide, anche se spesso trascurate rispetto al potere evocativo dei suoi frequenti neologismi e usi metaforici.

Così, ad esempio, il manoscritto su Manet dettato a Gertrud Bing offre precisi riferimenti alle circostanze concrete dell'osservazione delle opere, nei passaggi in cui discute del ruolo dei sarcofagi antichi per la trasmissione del motivo iconografico studiato. La caratterizzazione del luogo suona come il resoconto di una visita appena effettuata: «In die weitläufige Gartenfront der Villa Medici sind hoch oben wie auf einem Laufbildstreifen die Vorderseiten antiker Steinsärge eingemauert», e poco oltre: «Der andere Sarkophag mit dem Urteil des Paris, ebenso unbequem der wissenschaftlichen Betrachtung als besitzanzeigendes Dekorationsstück entzogen, befindet sich heute eingemauert in die Fassade des Casinos Doria-Pamphilj. Von ihm wissen wir, daß er zu Raffaels archäologischer gestimmten Zeit zu den Stücken der Sammlung

[77] *IL CICLO DIPINTO DELLE VOLTE* 2001, pp. 23-26.
[78] Cfr. MOREAU-NÉLATON 1926.
[79] Si veda l'edizione commentata da Maurice Le Blond (ZOLA/LE BLOND 1928), consultata durante uno scambio tra Warburg e i suoi collaboratori alla KBW: lettere di Franz Alber alla KBW, 6 febbraio 1929 (Londra, Warburg Institute Archive (d'ora in poi WIA), General Correspondence, GC/25076) e della KBW a Warburg, n.d., tra il 6 e il 16 febbraio 1929 (WIA, General Correspondence, GC/4962).

des Ulysse Aldrovandi gehörte»[80]. Non basta il riferimento al repertorio archeologico di Carl Robert: è necessario aver studiato dal vivo i sarcofagi disseminati in tutta Roma per comprendere l'effetto che simili «Hauptvehikel»[81] della tradizione di motivi antichi devono aver esercitato sulle abitudini visive degli artisti del Quattro e Cinquecento. Il *Tagebuch* registra inoltre le conversazioni con i colleghi archeologi per accertare i dati della collocazione storica e dell'aspetto dei singoli pezzi esaminati (in particolare per distinguere parti antiche e parti di restauro)[82].

In conseguenza dei sopralluoghi, il manoscritto del progettato saggio su Manet restituisce accuratamente il modo di procedere nel confronto tra le varie opere. Così ad esempio si legge: «Der entscheidendsten Veränderung beim Vergleich beider italienischen Stiche werden wir aber erst gewahr durch eine minutiöse Vergleichung der Allüren im Halbgötterpublikum», e si analizzano da vicino le diverse traduzioni in incisione dello schema iconografico antico. E ancora più oltre, confronto dopo confronto, si legge: «Vergleichen wir jetzt die drei Lagernden auf dem *Déjeuner sur l'herbe* mit dem Sarkophag und dem italienischen Stich […]»[83].

Le formulazioni del manoscritto riprendono talvolta letteralmente gli appunti registrati nel *Tagebuch* o nelle lettere, intrecciandoli a brani di commento stilisticamente più elaborati, in cui sembra di veder convergere osservazione diretta e ipotesi-guida. È il caso del sottile e tenace gioco di rimandi al lessico illuministico suggerito tramite metafore di luce, liberazione, diritti universali, come quelle usate per caratterizzare l'atteggiamento di Manet: «Kampf um lichtwendige Erlösung»[84], che si riflette nella «mikrokosmisch erleuchtete Kraft» e nella «lichtwendige Energie» dell'osservazione scientifica nell'età di Copernico[85]; il «Kampf um die Menschenrechte des Auges»[86], collocato ironicamente tutto entro il dominio dell'arte visiva, richiama l'«Aufklärungswille»[87] che Warburg attribuisce alla cultura del Rinascimento. Manet si richiama a Giorgione, scrive Warburg, per difendere la propria opera «als unrevolutionäre Sachlichkeit»[88], mentre in una lettera alla moglie Mary definiva l'operazione compiuta da Manet come «eine Revolution von organischer Gestaltungskraft, weil sie im tiefsten Grunde Reformation ist»[89]: una formula già confidata all'amico Dwelshauvers vent'anni prima e che sembra far parte del repertorio di un suo vero e proprio gergo tecnico («„unsere" Begriffsbildung»[90]), ripreso e talvolta commentato con rilievi critici da Gertrud Bing[91].

Tra gli esempi non rielaborati (forse perché registrati rapidamente poco prima di lasciare Roma) si annovera anche il passo del *Tagebuch* che restituisce lo sguardo di Warburg verso l'alto mentre osserva i soffitti dipinti nelle sale della Galleria Borghese. Si tratta in ogni caso di un'annotazione diaristica da leggere in parallelo rispetto alle altre testimonianze qui considerate, che invitano a ripensare il rapporto di Warburg con le opere originali e la sua esperienza degli

[80] Entrambe le citazioni sono in WARBURG/GS 2012, p. 372.
[81] *Ibidem*.
[82] Cfr. in particolare WARBURG/GS 2001, p. 439 (*supra*, nota 65).
[83] Entrambe le citazioni in WARBURG/GS 2012, p. 373.
[84] Ivi, p. 372.
[85] Ivi, p. 374.
[86] Ivi, p. 372.
[87] Ivi, p. 374.
[88] Ivi, p. 372.
[89] Warburg a Mary Hertz Warburg, 21 febbraio 1929, in WARBURG/GS 2021, t. 1, p. 742.
[90] Così Bing nel *Tagebuch*: WARBURG/GS 2001, p. 451 (9 maggio 1929). Rimando ancora, su questo punto, ai testi pubblicati in BING/DESPOIX–TREML 2019.
[91] Cfr. WARBURG/GS 2001, p. 439, dove Bing commenta il possibile riferimento a Manet nel relativo romanzo del ciclo dei Rougon-Macquart: «Gespräch über Zolas Œuvre; Verwandlung des Eidolon in das Monstrum, dessen Entgiftung nicht geglückt ist; wahre Revolution (über das Vorbild Manet hinausgehend), die sich gegen den Revolutionär selbst richtet, weil er die in der Tradition steckende „vorgeprägte" Formung des Chaos durch eigene Neugestaltung von Grund auf ersetzen will». In WARBURG/GS 2012, p. 368 sono riportate le parole con cui Warburg aveva dedicato a Bing i fogli con il lavoro comune su Manet, definendo la giovane assistente «Eindruckspartner und Ausdrucksprüfer».

spazi. Valutando le varie sfaccettature della pratica dell'osservazione, può forse essere utile tentare di definire simili testimonianze come altrettante forme di traduzione dello sguardo.

Fig. 1: Tommaso Maria Conca, Giovanni Battista Marchetti, *Volta della sala VII (sala Egizia)*. Roma, Galleria Borghese. © Galleria Borghese / foto Mauro Coen

Fig. 2: Aby Warburg e collaboratori: Mostra temporanea *Menschengleichnis am Himmel*, Hamburg, KBW, 12-13 settembre 1927, tavola 2: *Ägyptischer Sternglaube*. WIA III.100.3.3.1. © The Warburg Institute, Londra

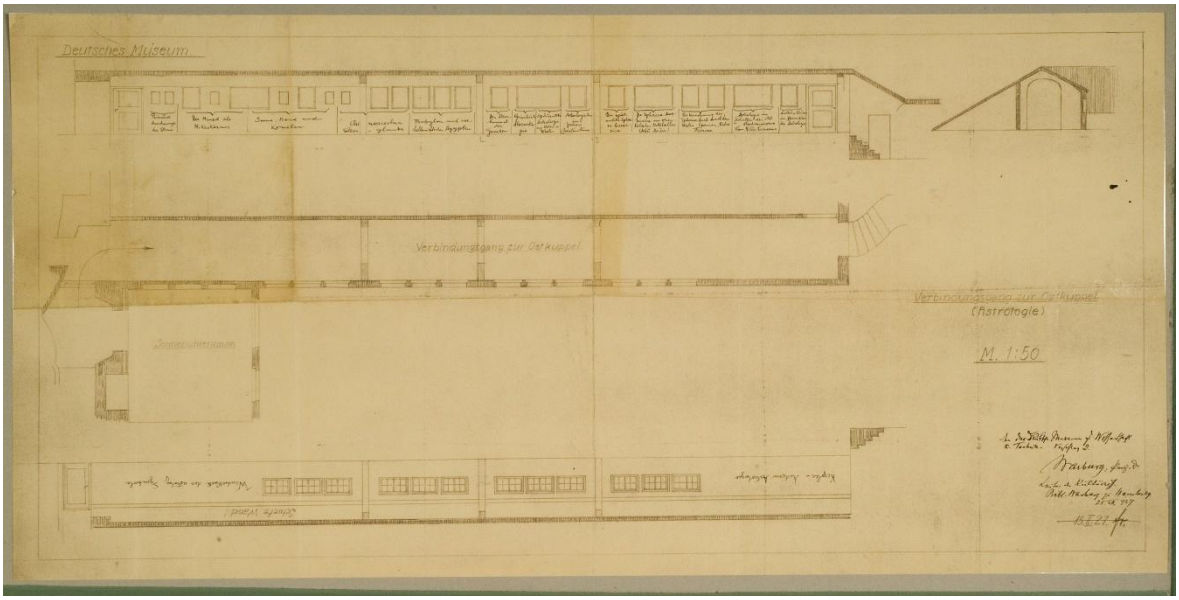


Fig. 3: Aby Warburg e collaboratori: Pianta del progettato allestimento della mostra *Menschengleichnis am Himmel* al Deutsches Museum di Monaco, con indicazione della sequenza delle tavole («Vorschlag 2»), 1927. WIA III.100.6. © The Warburg Institute, Londra

Fig. 4: Domenico De Angelis, Giovanni Battista Marchetti, *Volta della sala I (sala della Paolina)*. Roma, Galleria Borghese. © Galleria Borghese / foto Mauro Coen

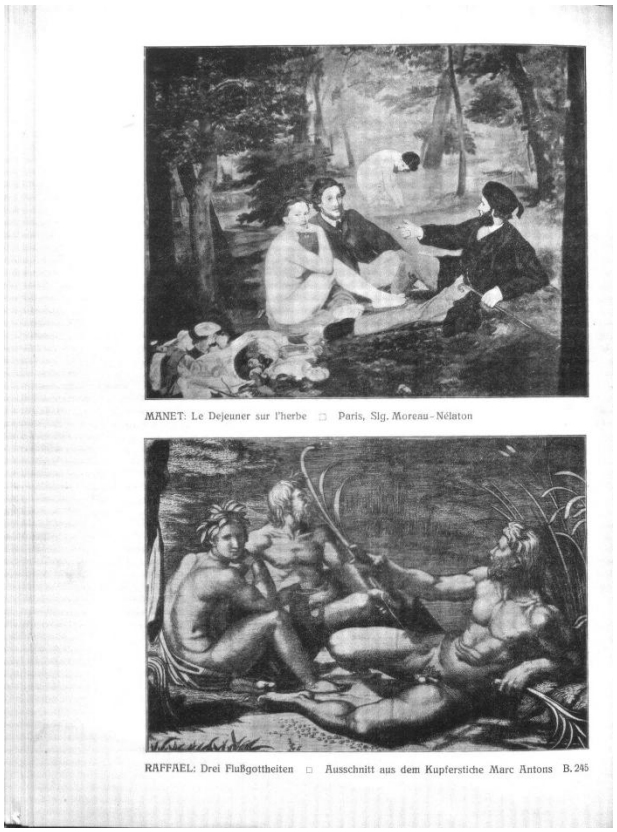


Fig. 5: Confronto tra il *Déjeuner sur l'herbe* di Édouard Manet e il dettaglio delle tre divinità fluviali tratto dal *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi: PAULI 1908, p. 54.

Fig. 6: Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, «ultima versione», agosto-ottobre 1929, tavola 55. WIA III.107.7. © The Warburg Institute, Londra

Fig. 7: Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, «ultima versione», agosto-ottobre 1929, tavola 56. WIA III.107.7. © The Warburg Institute, Londra

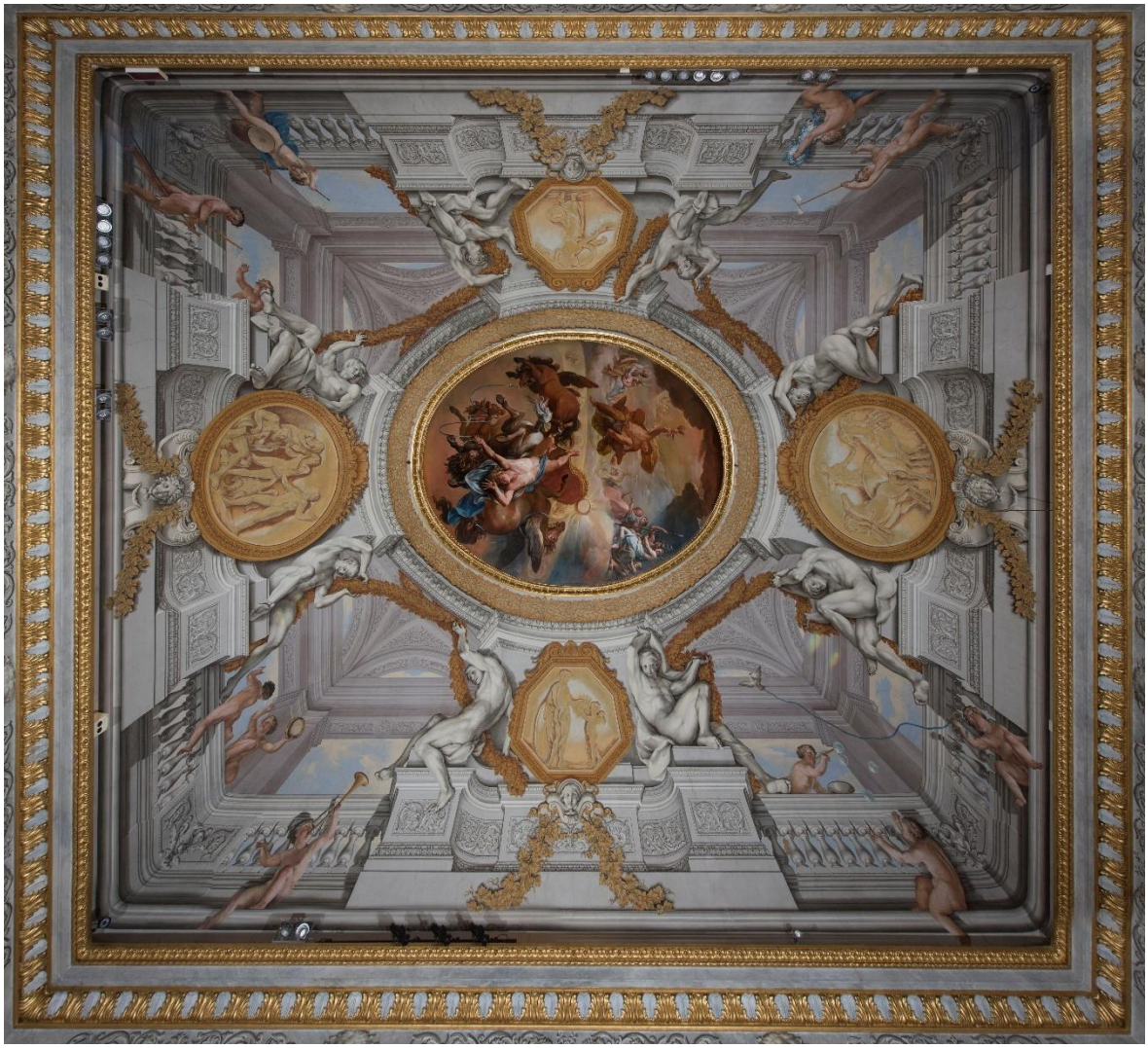


Fig. 8: Francesco Caccianiga, Gioacchino Agricola, Giovanni Battista Marchetti, *Volta della sala II (sala del David)*. Roma, Galleria Borghese. © Galleria Borghese / foto Mauro Coen

BIBLIOGRAFIA

ADORNO/COOK 1994
TH.W. ADORNO, *The Stars Down to Earth and other essays on the irrational in culture*, a cura e con introduzione di S. COOK, Londra - New York 1994.

ALLOA 2021
E. ALLOA, *Umgekehrte Intentionalität. Über emersive Bilder*, «Vorträge aus dem Warburg-Haus», 15, 2021, pp. 31-51.

ALPERS 2013
S. ALPERS, *Roof Life*, New Haven - Londra 2013.

ARIZZOLI-CLEMENTEL 1978
P. ARIZZOLI-CLEMENTEL, *Charles Percier et la Salle Egyptienne de la Villa Borghèse*, in *Piranèse et les Français*, atti del colloquio (Roma, Villa Medici, 12-14 maggio 1976), a cura di G. Brunel, Roma 1978, pp. 1-32.

ATLAS 2010
Atlas: How to Carry the World on One's Back?, catalogo della mostra, a cura di G. Didi-Huberman, Madrid 2010.

BEYER 2024
A. BEYER, *Serendipity and "gute Nachbarschaft". Chance and Sagacity in Warburg's Library*, in *Aby Warburg 150. Work, Legacy, Promise*, atti del convegno (Londra, Warburg Institute, 13-15 giugno 2016), a cura di D. Freedberg e C. Wedepohl, Berlino e Boston 2024, pp. 68-74.

BIESTER 2001
B. BIESTER, *«Nordische Übermenschen in den Osterferien». Aby Warburg, Florenz und der Oberitalien-Baedeker von 1898*, «Aus dem Antiquariat», 8, 2001, pp. 452-459.

BILDERSAMMLUNG 1993
Aby Warburg, Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium, catalogo della mostra, Amburgo 1993.

BING/DESPOIX–TREML 2019
G. BING, *Fragments sur Aby Warburg*, a cura di P. DESPOIX e M. TREML, prefazione di C. Ginzburg, Parigi 2019.

CAMERE CON VISTA 2023
Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti, E.D. Schmidt, G. Targia, G. Wolf, con B. Sherman, K. Mazzucco, L. Sterpetti, C. Wedepohl, Milano - Firenze 2023.

CLARK 2006
T.J. CLARK, *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*, New Haven - Londra 2006.

CLARKE 2022
A. CLARKE, *Spaces of Connoisseurship: Judging Old Masters at Agnew's and the National Gallery, c. 1874-1916*, Leida 2022.

COMETA 2020
M. COMETA, *Cultura visuale: una genealogia*, Milano 2020.

CRARY 1990
J. CRARY, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth-Century*, Cambridge (Mass.) 1990.

CRUTTWELL 1898
M. CRUTTWELL, *The Discoverer of America*, «Art Journal», May 1898, p. 150.

DE FAZIO SICILIANO 2021
A. DE FAZIO SICILIANO, *Il gusto egizio*, Cosenza 2021.

DERCKS 2022
U. DERCKS, *»›Sehen zu lernen‹, das war die Devise«. Die Florentiner Ferienkurse von den Anfängen bis 1938*, in *LEHRMEDIEN DER KUNSTGESCHICHTE* 2022, pp. 290-313.

DESPOIX 2023
P. DESPOIX, *La K.B.W.: la bibliothèque Warburg, laboratoire de pensée intermédiale*, Digione 2023.

FLECKNER 2024
U. FLECKNER, *Manet, Manebit! Aby Warburg's "Manet and Italian Antiquity" as a Psycho-Intellectual Self-Portrait*, in *Aby Warburg 150. Work, Legacy, Promise*, atti del convegno (Londra, Warburg Institute, 13-15 giugno 2016), a cura di D. Freedberg e C. Wedepohl, Berlino - Boston 2024, pp. 286-301.

FRANCESCHINI–TARGIA 2024
C. FRANCESCHINI, G. TARGIA, Der Weg von Rimini bis Rom: *memoria dell'antico e gradazioni di realtà nel viaggio di Gertrud Bing e Aby Warburg in Italia*, «Fontes. Rivista di iconografia e storia della critica d'arte», n.s., 5, 2024, pp. 229-269.

GINZBURG 1986
C. GINZBURG, *Miti emblemi spie: morfologia e storia*, Torino 1986.

GOMBRICH 1970
E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, Londra 1970.

GUNDEL 1927
W. GUNDEL, *Sirius*, voce in *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, III A, 1, Stoccarda 1927, coll. 314-351.

GUNDEL ZUM GEDÄCHTNIS 1947
Wilhelm Gundel zum Gedächtnis, a cura di A. Rehm e H.G. Gundell, Stoccarda - Waldsee 1947.

HECKSCHER 1974
W. HECKSCHER, *Petites perceptions: an account of sortes Warburgianae*, «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», 4, 1974, pp. 101-132.

HOFMANN 1980
W. HOFMANN, *»Die Menschenrechte des Auges«*, in *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, a cura di W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, Francoforte sul Meno 1980, pp. 85-111.

HOLLY 2013
M.A. HOLLY, *The Melancholy Art*, Princeton 2013.

I CONOSCITORI TEDESCHI 2018
I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, 11-13 ottobre 2013), a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018.

IL CICLO DIPINTO DELLE VOLTE 2001
Il ciclo dipinto delle volte: Galleria Borghese, a cura di P. Mangia, Roma 2001.

IMAGE JOURNEYS 2019
Image Journeys. The Warburg Institute and a British Art History, a cura di J.W. Anderson, M. Finch. J. v. Müller, Passavia 2019.

KANY 1987
R. KANY, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tubinga 1987.

KOSMOPOLIS DER WISSENSCHAFT 1989
Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente, a cura di D. Wuttke, Baden-Baden 1989.

LATSIS 2015
D. LATSIS, *The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet*, «Journal of Art Historiography», 13, december 2015, pp. 1-28.

LEHRMEDIEN DER KUNSTGESCHICHTE 2022
Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis, a cura di H. Locher e M. Männig, Berlino 2022.

MARCHAND 2022
E. MARCHAND, *Aby Warburg and the Volksheim Exhibitions of 1902 and 1905*, «The Burlington Magazine», CXLIV, 1429, 2022, pp. 362-373.

MARY WARBURG 2020
Mary Warburg – Porträt einer Künstlerin: Leben, Werk, a cura di B. Hedinger e M. Diers, Monaco 2020.

MAZZUCCO 2023
K. MAZZUCCO, *Appunti di metodo (allestitivo). «Jedes Bild, das auf der Lichtbildfläche erscheint» 2*, in *CAMERE CON VISTA* 2023, pp. 176-179.

MERTON–BARBER 2006
R.K. MERTON, E. BARBER, *The Travels and Adventures of Serendipity. A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*, Princeton 2006.

MICHEL 1987
O. MICHEL, *De Angelis, Domenico*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1987, pp. 274-276.

MNEMOSYNE 1994
Aby M. Warburg. Mnemosyne, catalogo della mostra, a cura di M. Koos, W. Pichler *et alii*, Amburgo 1994.

MNEMOSYNE – THE ORIGINAL 2020
Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne. The Original, a cura di R. Ohrt e A. Heil in cooperazione con The Warburg Institute e Haus der Kulturen der Welt, catalogo della mostra, Berlino 2020.

MOREAU-NÉLATON 1926
É. MOREAU-NÉLATON, *Manet raconté par lui-même*, Parigi 1926.

PAULI 1908
G. PAULI, *Raffael und Manet*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1, 1908, pp. 53-55.

PERFETTI–ZANON 2023
F. PERFETTI, G. ZANON, *Le alternative del Moderno, Raffaello e Manet. Lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 55*, «La Rivista di Engramma», 206, ottobre-novembre 2023, pp. 41-70.

PICH 2016
F. PICH, *Writing about the Art of Looking:* The Sight of Death *and* Roof Life, «Arabeschi», 8, luglio-dicembre 2016, pp. 85-110.

PICHT 2020
B. PICHT, *Aby Warburg, die Reproduktion und das Original*, «ZfL BLOG», 7 dicembre 2020, (disponibile on-line: https://doi.org/10.13151/zfl-blog/20201207-01).

PINOTTI 2013
A. PINOTTI, *Archéologie des images et logique rétrospective. Note sur le « Manétisme » de Warburg*, «Images Re-vues», 4, 2013, (disponibile on-line: https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3043).

PINOTTI–SOMAINI 2016
A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino 2016.

RAMIERI 1994
A.M. RAMIERI, *Il pittore Domenico De Angelis*, Ponzano Romano 1994.

RAULFF 1991
U. RAULFF, *Aby Warburg, unerhört*, «Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken», 45, 1991, pp. 448-454.

REKONSTRUKTION – KOMMENTAR – AKTUALISIERUNG 2016
Aby Warburg – Mnemosyne Bilderatlas. Rekonstruktion – Kommentar – Aktualisierung, catalogo della mostra, a cura di R. Ohrt e A. Heil, Karlsruhe 2016.

RHEINBERGER 2014
H.-J. RHEINBERGER, *Über Serendipität – Forschen und Finden*, in *Imagination. Suchen und Finden*, a cura di G. Boehm, E. Alloa *et alii*, Paderborn 2014.

ROBERTS 1989
R.M. ROBERTS, *Serendipity: accidental discoveries in science*, New York 1989.

SASSI 1982
M.M. SASSI, *Dalla scienza delle religioni di Usener ad Aby Warburg*, in *Aspetti di Hermann Usener filologo delle religioni*, a cura di A. Momigliano, Pisa 1982, pp. 65-91.

SETTIS 1985
S. SETTIS, *Warburg* continuatus. *Descrizione di una biblioteca*, «Quaderni storici», XX, 58, 1, 1985, pp. 5-38.

SETTIS 1996
S. SETTIS, *Warburg* continuatus. *Description d'une bibliothèque*, in *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, a cura di M. Baratin, C. Jacob, Parigi 1996, pp. 122-173.

SETTIS 2010
S. SETTIS, *Warburg* continuatus. *Descripción de una biblioteca*, in *Atlas. Cómo almanecer el mundo?*, catalogo della mostra, a cura di G. Didi-Huberman, Barcelona 2010, pp. 25-89.

SETTIS 2025
S. SETTIS, *Furta sacra.* Ellenismi del Novecento, in *Counting the Miracles: Jewish Thought, Mysticism, and the Arts from Late Antiquity to the Present. Festschrift for Giulio Busi on the Occasion of His 65th Birthday*, a cura di S. Greco e J. Olszowy-Schlanger, Berlin - Boston 2025, pp. 383-423.

TARGIA 2020
G. TARGIA, *„Einverseelung", „Unbewusstes Gedächtnis" und Aby Warburgs* Mnemosyne, in *Bilder als Denkformen*, a cura di Y. Sakamoto, F. Jäger, J. Tanaka, Berlin - Boston 2020, pp. 41-54.

TARGIA 2024
G. TARGIA, *Aby Warburg e un bon mot di Sainte-Beuve. A proposito di traducibilità e riuso delle immagini*, «Visual History. Rivista internazionale di storia e critica dell'immagine», X, 2024, pp. 123-143.

TARGIA–OHRT–HEIL 2023
G. TARGIA, in dialogo con R. OHRT e A. HEIL, *Esporre in mostra* Mnemosyne, in *CAMERE CON VISTA* 2023, pp. 172-175.

TE HEESEN 2019
A. TE HEESEN, *Exposition Imaginaire. On Aby Warburg's use of display panels*, in IMAGE JOURNEYS 2019, pp. 13-28.

USENER 1896
H. USENER, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn 1896.

VENERE VINCITRICE 1997
Venere Vincitrice: la sala di Paolina Bonaparte nella Galleria Borghese, testi di A. Costamagna, K. Herrmann-Fiore, P. Moreno, C. Strinati, a cura di C. Strinati, Roma 1997.

VIOLA 2020
T. VIOLA, *Il nuovo* Bilderatlas *nell'esposizione berlinese*, «Visual History. Rivista internazionale di storia e critica dell'immagine», VI, 2020, pp. 139-141.

VOLLGRAFF 2024
M. VOLLGRAFF, *Before* Mnemosyne: *Wilhelmine Cultural History Exhibitions and the Genesis of Warburg's Picture Atlas*, «Berichte zur Wissenschaftsgeschichte», 47, 2024, pp. 432-465.

WARBURG 1899
A. WARBURG, *Ein neuentdecktes Fresko des Andrea del Castagno*, «Beilage zur Allgemeinen Zeitung», 138, 20 giugno 1899, p. 5.

WARBURG/GS 1998
A. WARBURG, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, con introduzione di H. Bredekamp e M. Diers, in *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, I, tt. 1-2, Berlino 1998 (edizione originale: Berlino 1932, a cura di di G. Bing con la collaborazione di F. Rougemont).

WARBURG/GS 2001
A. WARBURG, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, mit Einträgen von G. Bing und F. Saxl*, a cura di K. Michels e Ch. Schoell-Glass, in *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, VII, Berlino 2001.

WARBURG/GS 2008
A. WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, a cura di M. Warnke con la collaborazione di C. Brink, in *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, II, t. 1, Berlino 2008 (terza edizione; originale 2000).

WARBURG/GS 2012
A. WARBURG, *Bilderreihen und Ausstellungen*, a cura di U. Fleckner e I. Woldt, in *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, II, t. 2, Berlino 2012.

WARBURG/GS 2015
A. WARBURG, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, a cura di U. Pfisterer e H.-Ch. Hönes, in *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, IV, Berlino - Boston 2015.

WARBURG/GS 2021
A. WARBURG, *Briefe*, a cura di M. Diers e S. Haug con Th. Helbig, in *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, V, tt. 1-2, Berlino - Boston 2021.

WARBURG MANEBIT! 2023
Dürer, Rembrandt, Manet. Warburg Manebit!, a cura di A. Naval, G. Zanon, «La Rivista di Engramma», 206, ottobre/novembre 2023.

WEDEPOHL 2014
C. WEDEPOHL, *Introduction* a Aby Warburg, *Manet and Italian Antiquity*, traduzione di H. Frankfort, «Bruniana & Campanelliana», XX, 2, 2014, pp. 455-461.

WEN 2024
X. WEN, *When Jupiter Meets Saturn: Aby Warburg, Karl Sudhoff, and Astrological Medicine in the Age of Disenchantment*, «Journal of the History of Ideas», LXXXV, 2, April 2024, pp. 321-355.

WESSELS 2003
A. WESSELS, *Ursprungszauber. Zur Rezeption von Hermann Useners Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Berlino - New York 2003.

WIND 1935
E. WIND, *The Warburg Institute Classification Scheme*, «The Library Association record», 4/2, 1935, pp. 193-195.

WÖLFFLIN 1908
H. WÖLFFLIN, *Über Galeriekataloge*, «Kunst und Künstler», VI, 1908, pp. 51-54.

WÖLFFLIN 1910
H. WÖLFFLIN, *Über das Zeichnen*, «Der Zeitgeist», 41, supplemento a «Berliner Tagblatt», 10 ottobre 1910.

WÖLFFLIN 1941
H. WÖLFFLIN, *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, Basilea 1941.

WÖLFFLIN/COHN 2018
H. WÖLFFLIN, *L'explication des oeuvres d'art*, traduzione di S. Zilberfarb, postfazione di D. COHN, Parigi 2018.

ZÖLLNER 2021
F. ZÖLLNER, *Aby Warburgs Bildregie: der Bilderatlas „Mnemosyne" als ikonologisches Bilderrätsel?*, in *Close reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne: Festschrift für Sebastian Schütze*, a cura di S. Albl, B. Hub, A. Frasca-Rath, Berlino - Boston 2021, pp. 734-745.

ZOLA/LE BLONDE 1928
É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart. L'Œuvre*, note e commenti a cura di M. LE BLOND, Parigi 1928.

ZWISCHEN KOSMOS UND PATHOS 2020
Zwischen Kosmos und Pathos. Berliner Werke aus Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne, für die Staatlichen Museen zu Berlin hrsg. v. N. Rowley, J. Völlnagel, Berlino 2020.

ABSTRACT

All'inizio di maggio del 1929, poco prima di lasciare Roma alla volta di Napoli durante il suo ultimo viaggio in Italia, Aby Warburg tornò nelle sale della Galleria Borghese guidato da una curiosità ben precisa, da verificare osservando la decorazione di uno dei soffitti dipinti con raffigurazioni astrologiche. Visitando quelle sale ben conosciute con lo sguardo verso l'alto, Warburg si accorse solo in quel momento di un altro dipinto in posizione preminente (sulla volta della sala della Paolina Borghese) che raffigurava uno dei soggetti da lui più intensamente studiati in quegli stessi mesi: il *Giudizio di Paride*. Documentata dal *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, questa sorta di istantanea dell'ultima visita di Warburg alla Galleria Borghese può fare da spunto per una riflessione più generale sul suo rapporto con le opere originali e con gli spazi fisici di musei e gallerie.

In early May 1929, shortly before leaving Rome for Naples on his last trip to Italy, Aby Warburg returned to the Galleria Borghese. He was guided by a specific curiosity, which he wanted to verify by observing the decorations of one of the ceilings painted with astrological representations. Visiting those familiar rooms with his gaze turned upwards, Warburg noted another painting in a prominent position (on the vault of the sala della Paolina Borghese) depicting one of the subjects he had studied most intensely in those same months: the *Judgment of Paris*. Documented in the *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, this snapshot of Warburg's last visit to the Galleria Borghese can trigger a broader reflection on his relationship with original artworks and the physical spaces of museums and galleries.

UN PUNTO DI VISTA UNICO SULLA GALLERIA BORGHESE: IL GIOVANE WITTKOWER A ROMA (1923-1927)

È merito di una recente pubblicazione a cura di Tod A. Marder[1], se conosciamo oggi fin nel dettaglio le prime fasi romane della carriera di Rudolf Wittkower (1901-1971), prima e dopo il dottorato a Berlino nel novembre del 1923 con Adolph Goldschmidt su Domenico Morone, pittore e miniatore veronese del Rinascimento. Il giovane studioso tedesco soggiornò brevemente in Italia e nella sua capitale già prima della discussione della tesi, tra il 1921 e il 1922, ma fu solo dall'anno successivo che egli visse più stabilmente a Roma: dal gennaio del 1923 per diversi mesi; poi, conseguito il titolo in Germania e sposatosi, tra la fine del 1923 e il 1927, lavorando alla Bibliotheca Hertziana come assistente del direttore Ernst Steinmann. Dopo altri temporanei soggiorni romani, nel 1930 tornò quindi all'Hertziana con una borsa di studio per collaborare con Heinrich Brauer (1900-1981) al *corpus* di disegni berniniani, edito in due tomi nel 1931[2]. Al momento dell'uscita del suo primo saggio sulle opere scultoree dell'artista napoletano, *Le Bernin et le baroque romain*, nella «Gazette des beaux-arts» del settembre 1934[3], il giovane studioso tedesco era ormai stabilmente a Londra da un anno.

Come dimostra il suo breve contributo pubblicato nel «Berliner Tageblatt» del 17 aprile 1924, intitolato *Barocke Kunst in Rom*, da poco ritrovato e valorizzato da Susan Klaiber[4], il tempo trascorso nella capitale italiana tra il 1923 e il 1927 fu cruciale per l'avvio e il consolidamento degli studi di Wittkower sull'arte del Sei e Settecento, ai quali forse era già stato avvicinato a Berlino da Werner Weisbach, assistente di Goldschmidt e autore nel 1921 dell'opera *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*[5]. Al termine di questo periodo, Steinmann poteva indicare nel resoconto annuale della sua istituzione che il nuovo progetto post-dottorale del giovane, in procinto di tornare a Berlino con la moglie e il figlio di due anni, era incentrato sulla scultura barocca romana tra il 1620 e il 1750[6]: primo avvio di un iter che avrebbe portato, trent'anni dopo, all'importate volume *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, edito nel 1958. Sulla scelta del tema aveva di certo giocato il contemporaneo contesto internazionale degli studi, dove sempre più attenzione si stava rivolgendo all'arte post-rinascimentale italiana[7]. Non dovettero però essere estranee al consolidarsi dell'interesse di Wittkower per Bernini, figura cardine della periodizzazione proposta nel suo nuovo progetto di ricerca, anche le importanti scelte allestitive condotte all'interno della Galleria Borghese dall'inizio del Novecento che, appena passata allo Stato italiano (1902), si stava configurando come il museo di riferimento per studiare la produzione dello scultore napoletano, e quindi la scultura barocca *tout court*[8].

Ricerca condotta nell'ambito del PRIN 2022, codice 2022PEL788, finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, CUP E53D23014060006.

[1] KLAIBER–MARDER 2025, in particolare pp. 23-27 (*Wittkower from Berlin to Rome*); il saggio sviluppa quanto già proposto in KLAIBER–MARDER 2017. Per la presente pubblicazione non è stato possibile consultare i *Rudolf and Margot Wittkower Papers* (1916-1995), conservati presso la Rare Book & Manuscript Library della Columbia University (New York).

[2] BRAUER–WITTKOWER 1931.

[3] WITTKOWER 1934. La monografia sarebbe seguita vent'anni dopo: WITTKOWER 1955.

[4] WITTKOWER 1924. Cfr. KLAIBER 2025.

[5] WITTKOWER 1994, p. 22. Cfr. anche *BERNINI'S ARCHITECTURAL DRAWINGS* 2025, p. 763 (*Biography of Rudolf Wittkower from his PhD. Dissertation*, *1923*).

[6] KLAIBER–MARDER 2025, p. 27.

[7] Si veda il bel saggio HOPKINS 2015.

[8] Su questo mi permetto di rimandare a SIMONATO 2017, in particolare pp. 354-365; e SIMONATO 2018, in particolare pp. 218-220.

A rilanciare questo statuto era stato in particolare il ritorno nel casino pinciano, intorno al 1908, di alcune opere capitali del catalogo berniniano afferenti alla committenza Borghese, ma per diversi motivi e in diversi momenti allontanate dalla collezione: il gruppo del *Ratto di Proserpina*, rimasto per poco meno di tre secoli a Villa Ludovisi, fino all'acquisto da parte dello Stato e alla collocazione nell'ambiente che occupa ancora oggi in Galleria, la sala degli Imperatori (dove in quegli anni era esposto anche il *Sonno* di Alessandro Algardi)[9]; e i due busti del *Cardinale Scipione* (ora nella Loggia di Lanfranco), comprati dallo Stato subito nel 1892 al momento della vendita delle opere di Paolo Borghese non vincolate dal fedecommesso, ma assegnati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, l'unico museo, scriveva Ettore Modigliani, in grado «in quel momento […] di disporre di diecimila lire, della somma, cioè, pagata per l'acquisto»[10]. Lungamente auspicata dagli studiosi, la restituzione alla villa romana delle due effigi marmoree scolpite da Bernini sarebbe stata celebrata con la loro immediata esposizione nel salone oggi intitolato al pittore Mariano Rossi: uno degli ambienti più sontuosi del museo, subito accessibile dopo il portico da cui i visitatori entravano all'epoca negli spazi espositivi e aperto sulla sala degli Imperatori con un ampio portale, che offre ancora oggi una splendida veduta tergale del *Ratto di Proserpina*.

Per quanto immaginata come provvisoria, in attesa che venissero confezionate le «basi adatte» a sorreggerli[11], la presenza dei due ritratti marmorei in questo salone è ricordata nella quarta edizione della guida di Giovanni Giusti, pubblicata nel 1911, dove sono segnalati come opere di particolare pregio (due asterischi). Non ancora numerati, si trovavano «uno di riscontro all'altro», accanto a preziose opere antiche: il primo tra il ritratto di Vespasiano (inv. XXXVIII) e la statua intera raffigurante Claudio quale Giove (inv. XXXIX); il secondo tra una statua intera di togato (inv. IVL) e un busto moderno in alabastro con testa antica (inv. IIIL), marmi tutti e quattro ancora oggi esposti nello stesso ambiente[12]. La vicenda della duplicazione dell'effigie del cardinale, che dimostrava la valenza tecnica e la prontezza d'ingegno del loro autore, così come il giudizio complessivo sui due busti (acquistati allo stesso prezzo dallo Stato, nonostante uno presentasse una frattura e l'altro fosse una copia del primo) venivano nella guida trascritti *verbatim* e senza virgolettato dalla monografia pubblicata da Stanislao Fraschetti nel 1900 su Bernini, suggerendo al visitatore di approfittare del confronto per apprezzare «la potenza terribile del genio dell'artista» nella versione realizzata per prima, davanti al cardinale, dove Bernini sarebbe addirittura riuscito a strappare «alla natura la profonda espressione umana» (Fig. 1). Anche la seconda versione però, per quanto priva «della suggestione profonda della persona viva presente», era «diversamente meravigliosa», perché connotava la figura di un carattere «più nobile», con «un'eleganza nuova, un'imponenza superba, un'aurea regale»[13].

I due marmi non erano raffigurati nel breve opuscolo, ma Bernini risultava ampiamente rappresentato, come nessun altro artista esposto in Galleria, grazie a quattro foto: del *Ratto di Proserpina* («d'una finezza così perfetta, d'un'armonia così viva e d'una realtà così vera, che quasi ti pare animato dal soffio della vita»[14]); del *David* («vero capolavoro inspirato

[9] *GALLERIA BORGHESE* 1911, pp. 59-61 (in particolare p. 59: «CLX. *Il Sonno*, in nero antico, statua di Alessandro Algardi, bolognese»). Sul *Ratto* si veda la scheda di A. Coliva in *CATALOGO SCULTURA MODERNA* 2022, pp 148-156.
[10] MODIGLIANI 1908, in particolare p. 66. Sulla vicenda si veda SIMONATO 2018, pp. 218-220, e di recente, in particolare sull'acquisto da parte dello Stato, GIACOMINI 2025, pp. 163-164. Sui busti cfr. la scheda di M.G. Barberini in *CATALOGO SCULTURA MODERNA* 2022, pp. 181-189.
[11] MODIGLIANI 1908, p. 66.
[12] *GALLERIA BORGHESE* 1911, p. 47. Su queste opere antiche si rimanda all'accurata schedatura nel sito del museo (https://www.collezionegalleriaborghese.it/).
[13] *GALLERIA BORGHESE* 1911, p. 47; cfr. FRASCHETTI 1900, pp. 109-110.
[14] *GALLERIA BORGHESE* 1911, pp. 60-62 («Fotografia Anderson – cliché Danesi»).

all'antico»)[15]; dell'*Enea e Anchise* («una delle prime opere di polso, anzi la prima, dicesi»[16]), proprio entro il 1911 monumentalizzati su nuove basi marmoree[17]; e, addirittura in antiporta, dell'*Apollo e Dafne* («in questo gruppo meraviglioso, pieno di verità e di vita, il marmo è così finissimamente pulito, che ti sembra quasi riscaldato dal vivido calore del sangue»[18]). Le quattro sculture erano poi accompagnate da sperticate lodi dal sapore letterario ancora dannunziano per il «sommo artista»[19], a riprova della crescente fortuna culturale e (aggiungerei quasi) 'popolare', prima ancora che critica, di Bernini a Roma all'inizio secolo[20]. Un nuovo indirizzo, che risultava evidente già dal semplice confronto con la celebre guida di Adolfo Venturi del 1893, dove era stato riprodotto solo il gruppo dell'*Apollo e Dafne* e la descrizione delle opere veniva affidata per lo più alla voce seicentesca di Filippo Baldinucci[21].

«Gian Lorenzo Bernini, il grande maestro dell'arte barocca di Roma, dell'Italia e di tutta Europa, le cui opere a Roma sono oggi ammirate anche dai non italiani», scriveva Wittkower nel breve intervento del 1924, registrando questo stato di fatto, «è stato riscoperto da appena una generazione non solo dal punto di vista critico, ma anche come esperienza artistica per i visitatori in giro per la città»[22]. E proprio durante i primissimi anni della permanenza dello studioso tedesco in Italia la Galleria Borghese trovava il modo di confermarsi come il luogo deputato alla celebrazione dello scultore barocco, accogliendo due nuove opere cruciali, perché in grado di illustrarne la produzione matura, fino a quel momento non presente negli spazi espositivi: la «colossale figura» della *Verità*, subito collocata nella stessa sala dell'*Enea e Anchise*, rimasta «fino al 1923 nel palazzo di Bernini al Corso»[23]; e soprattutto, nella Loggia di Lanfranco al piano superiore, il «bozzetto in terracotta del monumento equestre di Luigi XIV, modellato in vecchiaia da Gian Lorenzo Bernini per la colossale statua marmorea che, trasformata e logorata, è tuttora nel parco di Versailles»[24]. Entrambe le nuove acquisizioni figurano nella guida di Giusti pubblicata nel 1926: la prima con un asterisco; la seconda, dove il cavallo aveva «grandi punti di contatto con quello di Costantino nella Scala Regia del Vaticano, modellato poco prima dall'artista», con due[25]. Il modello fittile del re francese, scriveva su «Bollettino d'arte» il direttore in quel momento della Galleria Achille Bertini Calosso dandone riproduzioni da tutti i lati (Fig. 4), era stato lasciato in deposito al museo «per due anni» dal conte Alessandro Contini Bonaccossi (che l'aveva appena acquistato), «allo scopo di offrire in esame agli studiosi un così pregevole esemplare dell'arte barocca italiana, da lui riportato con gravissimo dispendio in patria». Si poteva però già sperare (come poi di fatto avvenne), che l'opera sarebbe rimasta a disposizione per più tempo del pubblico della Borghese[26].

La vocazione didattica del museo, ormai sede imprescindibile per studiare l'arte di Bernini, non era del resto una novità degli anni Venti. Il primo allestimento dei due busti di

[15] Ivi, pp. 52-54 («Fotografia Anderson – cliché Danesi»).
[16] Ivi, pp. 64-65 («Fotografia Anderson – cliché Danesi»).
[17] *BERNINI SCULTORE* 2002, pp. 119, 148, 168; SIMONATO 2017, pp. 355-356.
[18] *GALLERIA BORGHESE* 1911, p. 56, e in antiporta («cliché Danesi»).
[19] Ivi, p. 52.
[20] Ad esempio, in JAHN RUSCONI 1906, i tre gruppi in quel momento nel museo sono tutti raffigurati (pp. 65 e 71, foto Anderson), insieme a uno dei due busti di Scipione a Venezia (p. 15, foto Alinari). Anche in MUÑOZ 1909a, pp. 9 e 14-17, sono pubblicati i quattro gruppi e uno dei due busti (foto Anderson). Sulla fortuna di Bernini a Roma all'inizio del Novecento cfr. SIMONATO 2018, pp. 187-247.
[21] VENTURI 1893, tav. II (per *Apollo e Dafne*) e *passim* per la descrizione delle opere berniniane.
[22] WITTKOWER 1924, p.n.n.: «Giov. Lorenzo Bernini, der Großmeister der barocken Kunst Roms, Italiens, ja ganz Europas, dessen Werke der Fremde heute in Rom bewundert, wurde vor kaum einer Generation nicht nur der kunstwissenschaftlichen Bearbeitung, sondern als künstlerisches Erlebnis dem Rom-Wanderer wiedergewonnen».
[23] *GALLERIA BORGHESE* 1926, p. 34.
[24] Ivi, p. 38. Sulla fortuna di quest'opera cfr. SIMONATO 2022.
[25] Ivi, p. 38
[26] BERTINI CALOSSO 1924, in particolare pp. 559-560.

Scipione fu presto stravolto da Giulio Cantalamessa, che aveva a lungo preceduto Bertini Calosso alla direzione della Borghese. Nella settima edizione della guida di Giusti, stampata probabilmente nel 1914, i due marmi risultavano già collocati al piano superiore, nella sala di Elena e Paride, dove oggi si trova la *Caccia di Diana* di Domenichino e altri quadri della scuola bolognese. E qui erano ancora quando Wittkower arrivò a Roma[27]. Nell'ambiente i busti berniniani furono posizionati agli «angoli della parete interna» («quello a destra di chi guarda […] è il primo eseguito; l'altro, a sinistra, è il secondo esemplare»)[28], forse per difenderli dalla luce che abitualmente nella villa entrava «violenta e diffusa da opposte finestre»[29], come ricordava Modigliani.

A sollecitarne lo spostamento dal salone Mariano Rossi, già previsto al momento del loro ingresso in Galleria ma di fatto rimandato di almeno tre anni, era stato probabilmente il recente arrivo nel museo del busto del cardinale Domenico Ginnasi (Fig. 2)[30]. Ora riferito a Giuliano Finelli, al momento del suo ritrovamento Cantalamessa lo aveva giudicato un'opera di Bernini, nonostante le diffuse perplessità al riguardo espresse dai colleghi: «l'attribuzione a questo grande maestro», scriveva in una lettera al colonnello Mariano Borgatti, direttore di Castel Sant'Angelo, era «tanto chiara da farmi meravigliare che sia disconosciuta e, sebbene a rischio di parer presuntuoso alla signoria vostra, io prevedo che gli oppositori presto saranno convertiti al mio giudizio»[31]. Presentato dal suo scopritore all'inizio del 1911 in una seduta della Società di Archeologia e Storia dell'Arte, già con l'intendimento di trovare all'opera «degno posto nella Galleria Borghese»[32], il busto sarebbe stato esposto entro il 1914 da Cantalamessa *a pendant* degli 'Scipioni' in uno degli angoli dell'opposta parete finestrata della sala di Elena e Paride, evidentemente con l'intenzione di convincere anche i più dubbiosi della sua attribuzione[33]. L'altro angolo, a sinistra, veniva quindi assegnato alla «vecchia dama […] della scuola del Bernini e forse del Bernini medesimo»[34]: un marmo ancora oggi privo di paternità certa, acquistato dallo Stato nel 1907 per interessamento di Corrado Ricci e già ricordato nella guida di Giusti del 1911 al piano terra, nella sala con la *Paolina* di Canova (Fig. 3)[35]. Non sappiamo quanto durò questo allestimento: di certo dal 1934, con la direzione di Aldo de Rinaldis, tutti e quattro i ritratti risultavano ormai esposti nella Loggia di Lanfranco, assieme alle «cose migliori […] sei quadri di Caravaggio, cinque sculture del Bernini, due dell'Algardi»[36].

A confermare gli espliciti intenti di 'didattica berniniana' di Cantalamessa, poi ereditati da Bertini Calosso, contribuivano altre due nette scelte allestitive: l'esclusione dalla sala al primo piano di un terzo ritratto marmoreo portato in Galleria nello stesso arco di anni (1910), raffigurante Clemente XII, che, decisamente afferente a un'epoca successiva, continuò a rimanere esposto al pianoterra, nella sala con la *Paolina*[37]; e soprattutto lo spostamento accanto agli 'Scipioni' della piccola effigie marmorea di papa Paolo V, scolpita «nella prima giovinezza

[27] *GALLERIA BORGHESE* 1926, pp. 42-43.
[28] *GALLERIA BORGHESE* 1914, p. 71.
[29] MODIGLIANI 1908, p. 66.
[30] Cfr. la scheda di M.G. Barberini in *CATALOGO SCULTURA MODERNA* 2022, pp. 176-180.
[31] Roma, Galleria Borghese, Archivio Storico, B/I, n. 11, Mostre, 1911-1965, *ad annum*. Già ricordato in *CATALOGO SCULTURA MODERNA* 2022, p. 180. Sull'opera cfr. CANTALAMESSA 1911.
[32] La notizia del ritrovamento da parte di Cantalamessa del «bellissimo busto […] di non dubbia origine berniniana» e della sua futura collocazione sono date nel 1911 nella *Cronaca* della rivista di Adolfo Venturi, «L'arte» (XIV, p. 148).
[33] *GALLERIA BORGHESE* 1914, p. 72: «busto del cardinale Ginnasi (non numerato), nell'angolo destro della stessa parete delle finestre, di Gian Lorenzo Bernini».
[34] Ivi, p. 72.
[35] *GALLERIA BORGHESE* 1911, p. 51. Cfr. la scheda di V. Brunetti in *CATALOGO SCULTURA MODERNA* 2022, pp. 219-222.
[36] DE RINALDIS 1935, pp. 31-34.
[37] *GALLERIA BORGHESE* 1914, p. 50: «il pontefice Clemente XII (Lorenzo Corsini), attribuito a Pietro Bracci, uno dei migliori scolari di Bernini».

di Bernini», già in grado di realizzare dettagli come «il camice pieghettato e traforato», riportava la guida di Giusti (sempre copiando da Fraschetti), e di eseguire con «grazia squisita» l'intaglio «del paludamento pontificale»[38]. Si trattava di un prezioso capolavoro della villa pinciana, esposto in precedenza, almeno dal 1893, nella Loggia di Lanfranco al primo piano, dove una foto Anderson di fine secolo lo eterna davanti alla *Caccia di Diana* di Domenichino[39]; un capolavoro che già nel 1911 era stato consacrato in «Vita d'arte» da Antonio Muñoz come una tra «le prime, vive creazioni del Seicento nell'arte del ritratto» e anche nei lavori successivi dello studioso figurava come un caposaldo per ricostruire la produzione giovanile di Bernini[40].

Grazie a queste strategie allestitive, la sala di Elena e Paride riusciva, fin dal secondo decennio del Novecento, a offrire una suggestiva ricapitolazione della ritrattistica dello scultore barocco e assurgeva a luogo ideale di dibattito critico e attributivo, sollecitando un esercizio di lettura particolarmente necessario, in questo momento, proprio rispetto ai busti seicenteschi: sempre più ricercati dal mercato, ma spesso non facilmente ancorabili a riferimenti autoriali verificati in archivio o nella guidistica, come stava invece avvenendo in modo forse più semplice per la statuaria ecclesiastica e per le fontane. Che a questo esercizio di *connoisseurship* prendesse parte anche il giovane Wittkower appena giunto a Roma, è suggerito da un fugace riferimento nella voce dedicata a Giuseppe Mazzuoli dall'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* o Thieme–Becker (1930) a firma di Valentin Suboff, addottoratosi a Berlino nel 1914 con Goldschmidt[41]. Allo scultore senese, tra le 'opere non datate', veniva riferito anche il busto (probabilmente) di Isabel Cardosa Fonseca (oggi ricondotto per via documentaria a Giulio Cartarè[42]) nella cappella gentilizia di San Lorenzo in Lucina, come «attribuzione di R. Wittkower per la somiglianza con i busti De Vecchi a San Vigilio»[43]: sicuramente una proposta molto intelligente, alla luce delle conoscenze che si avevano in quel momento 'della scuola berniniana' e forse sollecitata anche (non lo sappiamo) dai dibattiti che erano avvenuti intorno a un'opera problematica come la *Dama anziana* della Borghese, caratterizzata da un estremo realismo e già accostata da Modigliani nel 1908 a uno dei «migliori seguaci» di Bernini, forse addirittura «Antonio Giorgetti» o «Giulio Cartari, Raggi o Ferrata»[44].

L'inciso nel Thieme–Becker ben delinea la volontà di Wittkower a spingersi oltre la produzione del grande artista: un compito, come riportava in modo molto lucido nell'intervento sul «Berliner Tageblatt» del 1924, che gli studiosi del barocco avrebbero dovuto affrontare non solo per ampliare le conoscenze rispetto alle figure più defilate del panorama artistico dell'epoca («la comprensione che si riservava al barocco italiano si fermava tuttavia sempre a Bernini»), ma soprattutto per tentare di offrire una sintesi storica della scultura sei e settecentesca («il fatto che finora nessun lavoro sintetico abbia chiarito i problemi dell'arte barocca italiana nel loro contesto e nei loro dettagli dimostra chiaramente quanto poco la storia dell'arte padroneggi la nuova materia»)[45]. Complementari già nella giovanile visione di Wittkower, i due propositi gli imponevano però di confrontarsi con tradizioni di studi di fatto in quel momento contrapposte, non solo da un punto di vista nazionale, con gli storici dell'arte

[38] Ivi, p. 71 (sempre da FRASCHETTI 1900, pp. 17-18).
[39] Edita, ad esempio, in JAHN RUSCONI 1906, p. 53, n. 30.
[40] MUÑOZ 1911, in particolare p. 192 (per la citazione); e MUÑOZ 1916, in particolare pp. 99-103.
[41] SEIDEL 2018, in particolare p. 352.
[42] MARCHIONNE GUNTER 2003, in particolare p. 354, doc. 13.
[43] SUBOFF 1930, in particolare p. 319: «undatierbare Werke […] Büste einer älteren Frau an deren Grabmal, Rom, S. Lorenzo in Lucina, Capp. Fonseca (4.r.), r. Wand r. (Zuschreibung von R. Wittkower auf Grund der Ähnlichkeit mit den de' Vecchi-Büsten in S. Vigilio».
[44] MODIGLIANI 1908, p. 71. MUÑOZ 1909a, p. 4 «The realistic bust of an old woman, which if not Bernini's work is unquestionably of his school, is a recent addition».
[45] WITTKOWER 1924, p.n.n.: «Das Verständnis, das man dem italienischen Barock entgegenbrachte, machte jedoch stets bei Bernini halt […] Daß aber bisher keine zusammenfassende Arbeit die Probleme der italienischen Barockkunst in ihrem Zusammenhang und ihren Einzelheiten klarlegt, zeigt am besten, wie wenig die Kunstgeschichte den neuen Stoff beherrscht».

italiani lanciati alla riscoperta di nuove opere e impegnati nelle loro attribuzioni, ma addirittura all'interno della stessa scholarship tedesca, divisa negli anni Venti tra conoscitori attivi in ambito museale (come Wilhelm von Bode) e accademici sedotti da un approccio formale (come Heinrich Wölfflin).

Come ha sottolineato Alexander Auf der Heyde in questa miscellanea[46], era stato soprattutto Hermann Voss a muoversi in quegli anni a cavaliere dei due opposti approcci tedeschi, ribadendo (soprattutto in pittura) l'importanza per la ricostruzione storica anche del vaglio di opere di artisti meno noti, e al contempo rilevando i limiti delle recenti operazioni editoriali sulla scultura barocca, come la traduzione e il commento a firma di Alois Riegl della *Vita di Bernini* redatta da Filippo Baldinucci, uscita postuma nel 1912: una pubblicazione condotta, secondo i suoi stessi curatori, senza che Riegl intraprendesse un nuovo studio delle fonti, e dunque, commentava Voss, senza confrontarsi né direttamente con le opere d'arte, né con i documenti relativi all'artista. Da qui il rischio di offrire nel contributo «collegamenti concettuali errati che, coperti dall'autorità di Riegl», erano «destinati ad aumentare l'incertezza dei fatti»[47]. Nel 1924, quando elencò i principali scrittori di area tedesca che si erano occupati di arte barocca (Burckhardt, Wölfflin, Riegl, Gurlitt), Wittkower non citò Voss, di cui probabilmente non aveva ancora avuto modo di leggere il libro, uscito quell'anno, *Die Malerei des Barock in Rom*. Non poteva però ignorarne i lavori dedicati alla scultura seicentesca italiana, *in primis* quello edito nel 1910 sui gruppi giovanili di Bernini alla Borghese e sul loro rapporto con la produzione pittorica di Guido Reni[48]. Peraltro, come ha ben individuato Klaiber[49], nel 1922 era data per imminente la pubblicazione di un volume doppio a firma di Voss dedicato proprio all'artista napoletano nella collana «Biblioteca d'arte illustrata». Si trattava di una serie editoriale composta di «monografie sui maestri barocchi, corredate da testi brevi, per lo più di buona qualità, e da un ricco materiale illustrativo», esplicitamente elogiata da Wittkower sul «Berliner Tageblatt», anche perché stava contribuendo «notevolmente alla diffusione dell'arte» sei e settecentesca[50]. Alla fine, il contributo di Voss non avrebbe mai visto la luce nella collana italiana, dove solo nel 1925 sarebbe stato pubblicato il fascicolo su «Bernini architetto e decoratore» a firma però di Muñoz, già autore nel 1921 del volume su Borromini e nel 1922 di quello su Maderno.

A ogni modo, la necessità di un corpo a corpo con le opere, già sollecitato negli anni del dottorato a Berlino da Goldschmidt[51], così come l'urgenza di una disamina dei documenti, tra guidistica storica e positivistici spogli in archivio condotti ed editi tra fine Ottocento e primo Novecento in Italia (Antonino Bertolotti, Oskar Pollak, Ludwig Schudt, J.A.F. Orbaan), emergono con chiarezza nelle pubblicazioni preparate a Roma da Wittkower, tra il 1923 e il 1927, su temi di scultura barocca. È in questo arco di anni, in particolare, che lo studioso ricevette l'incarico di aggiornare, per la capitale e per il territorio laziale, l'edizione del Baedeker che sarebbe stata pubblicata al termine del suo soggiorno romano. «Le informazioni relative all'arte più recente sono state verificate dal Dr. R. Wittkower (Roma) e da altri studiosi

[46] Si veda in questa miscellanea il contributo su Voss di Alexander Auf der Heyde, con un rimando per la situazione tedesca intorno agli anni Venti a DILLY 1979, p. 37.

[47] VOSS 1913, in particolare pp. 254-255: «Riegl konnte eben, wie das Vorwort bemerkt, „keine neuen Quellen-studien anstellen", sei es nun solche, die sich mit den primären Quellen, also den Kunstwerken selber, sei es solche, die sich mit dem Urkundenmaterial über den Künstler beschäftigen […] Mir scheint im Gegenteil die Gefahr nahezuliegen, daß falsche gedankliche Verbindungen entstehen und, durch die Autorität Riegls gedeckt, in Zukunft die Unsicherheit des Tatsächlichen noch vermehren».

[48] VOSS 1910b. Si consideri però anche VOSS 1910a.

[49] KLAIBER 2025, p. 766.

[50] WITTKOWER 1924, p.n.n.: «Die *Biblioteca d'arte illustrata* veröffentlicht in der Hauptsache Monographien barocker Meister, die mit kurzem, meist gutem Text und einem reichen Abbildungsmaterial versehen der Verbreitung barocker Kunst äußerst dienlich sind».

[51] SEIDEL 2018.

specializzati, che hanno dedicato particolare attenzione all'arte barocca, così importante per Roma», veniva riportato nelle pagine iniziali della pubblicazione, uscita nel 1927[52]. I lavori dello studioso tedesco presero avvio probabilmente già nel 1924[53], trovando di fatto nel suo breve contributo edito nello stesso anno sul «Berliner Tageblatt» il loro programma: la rivalutazione dell'arte barocca, ancora troppo poco conosciuta dal pubblico.

Su questa strada si erano già mossi gli editori italiani, osservava Wittkower, confezionando «libri relativamente economici, destinati ai viaggiatori e agli appassionati»[54], quali la sopraccitata serie «Biblioteca d'arte illustrata». Ma, per quanto l'incarico non potesse prescindere da una mappatura serrata dei molti studi che erano fioriti in anni recenti, specialmente in Italia, sull'arte post-rinascimentale (grazie a conoscitori come Muñoz e agli stessi storici dell'arte che si erano alternati alla direzione della Borghese), dovevano essere state soprattutto le perlustrazioni del tessuto urbano ad aver impegnato fino al 1927 il giovane insieme con la moglie Margot, coinvolta nell'iniziativa in prima persona, nonostante una prima ritrosia nei confronti della scultura e dell'architettura sei e settecentesche: «quando sono arrivata a Roma per la prima volta, ero piuttosto impressionata da tutti quei frontoni barocchi e angeli presenti ovunque. Tutte le fontane di Piazza di Spagna, dove l'acqua entrava nella vasca invece di uscirne, erano qualcosa a cui dovevo abituarmi»[55]. La dimensione urbanistica e 'identitaria' del barocco a Roma, testata passo dopo passo per approntare la guida, spingeva quindi Wittkower nel febbraio del 1926 a intervenire sulla «Kunstchronik» per sollecitare la salvaguardia della cosiddetta «città vecchia» (ovvero dell'area urbana due/settecentesca), più a rischio nel processo di modernizzazione in atto nella capitale, rispetto alle sopravvivenze antiche[56]: un processo che si stava nutrendo di continue distruzioni, evitabili, scriveva lo studioso, se fosse stata adottata l'idea promossa dall'architetto Marcello Piacentini di preservare il centro storico di Roma spostando all'esterno di questo le strutture necessarie all'amministrazione statale.

Come è già stato rilevato[57], il risultato del lavoro di indagine in biblioteca e nel tessuto urbano per aggiornare il Baedeker, che possiamo immaginare assiduo nonostante i molteplici impegni del giovane come assistente di Steinmann, fu l'impressionante ampliamento nell'edizione del 1927 dei riferimenti al patrimonio barocco della capitale, pressoché taciuto o mal comunicato nelle precedenti edizioni della guida: errori grossolani furono emendati, come l'attribuzione a Bernini della statua di *San Gaetano* in Santa Maria Maggiore (presentata ora con la sola data, 1694) e il riferimento ad Alessandro Algardi di una delle due statue berniniane nella Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Inoltre, nella nuova edizione furono menzionate più opere del periodo (come il busto del cardinal Giovanni Garzia Mellini nella

[52] *BAEDEKER* 1927, p. VII: «Die Angaben über die neuere Kunst wurden von Dr. R. Wittkower (Rom) und anderen Fachgelehrten nachgeprüft, wobei die für Rom so besonders wichtige Kunst der Barockzeit eingehende Würdigung fand».
[53] WITTKOWER 1994, p. XII: «assisted Rudolf Wittkower in revision of *Baedeker* guide to Rome, ca. 1924».
[54] WITTKOWER 1924, p.n.n.: «Dieser Erweiterung des Interessengebietes kommt man in Italien bereits durch eine verhältnismäßig billige, für Italienreisende und Liebhaber bestimmte Bücherserie entgegen».
[55] WITTKOWER 1994, p. 37: «When I first came to Rome, I was pretty horrified by all those baroque gables and angels sitting everywhere. All the fountains in Piazza di Spagna, where the water spit into the basin instead of coming out – it was something I had to get used to»; sul suo coinvolgimento nei lavori cfr. ivi, p. 70 («In order to do something, I started seriously to help my husband. He got at that time an assignment to reedit the Rome guide in *Baedeker*. There were very many things which I could do: go and see whether a church was still standing, and in what condition it was in; whether it took twenty minutes or twenty-five minutes to walk from here to there») e p. 297 («The grand thing in Italy was to rewrite the chapter on baroque for *Baedeker*. I went into churches and found that there were baroque statues they had never seen. I did quite a bit of archive work for my husband, but it was always for so many months and then I went back to Berlin and did my own work… Then we went together to museums and exhibitions and discussed things, and of course we had basically the same approach, but very often very different single impressions»).
[56] WITTKOWER 1926.
[57] Cfr. CAPITELLI 2017, in particolare p. 80, con riferimenti bibliografici precedenti.

stessa basilica, questa volta sì opera del bolognese), facendo maggiore attenzione alla specificazione dei contesti, ovvero ricordando (ad esempio) sempre per Santa Maria del Popolo che la cappella Cybo era «stata costruita da Carlo Fontana nel più ricco stile barocco», e non solo segnalando in questa la presenza della pala d'altare di Carlo Maratti[58]. Ben al di là della scuola berniniana, il barocco romano prendeva forma in più complesse articolazioni, che necessitavano, anche per le cronologie più tarde, di nuovi strumenti interpretativi.

A fornire aggiornati criteri di periodizzazione sembra rivolto il principale contributo scientifico di Wittkower su temi di scultura barocca prodotto in questi anni romani. Incentrato sulle dodici statue di *Apostoli* primo-settecentesche nella basilica di San Giovanni in Laterano, il saggio vedeva la luce nel 1926-1927 sulla «Zeitschrift für bildende Kunst»[59] e tradiva tutto il fascino che avevano avuto sul giovane assistente di Steinmann gli studi sulla plastica e sull'architettura barocca di Albert Erich Brinckmann, elogiati anche sul «Berliner Tageblatt», come «un tentativo estremamente stimolante nel difficile percorso verso una sintesi delle correnti artistiche e delle intenzioni di quel periodo»[60]. Ma soprattutto con questo studioso, vent'anni più anziano e in quel momento già professore a Colonia (prima di subentrare per qualche anno a Goldschmidt a Berlino), dovevano essere stati fondamentali i contatti avvenuti all'Hertziana, dove questo tra il 1923 e il 1924 era stato borsista[61]. Possiamo immaginare che, tra i dialoghi personali e la lettura delle sue pubblicazioni, Wittkower fosse in debito con il maturo collega tanto per spunti puntuali, come l'apprezzamento per la naturalità e la *gravitas* romana dei ritratti algardiani (compreso quello di Mellini)[62], quanto però soprattutto per un più ampio approccio critico, basato sulla necessità di declinare l'orizzonte formale wölffliniano secondo le nuove esigenze interpretative sollecitate dall'accrescersi delle conoscenze intorno alla scultura barocca. In particolare, tra i diversi temi affrontati da Brinckmann soprattutto in rapporto allo spazio in cui agisce la statua, troviamo *in nuce* una delle idee cardine dell'interpretazione della plastica berniniana di Wittkower, ovvero l'unidirezionalità delle sculture di Gian Lorenzo, verificata dal professore di Colonia proprio sui gruppi borghesiani:

> È evidente l'influenza delle rappresentazioni di rapimenti create da Giambologna sul *Ratto di Proserpina* […] Da quei gruppi armoniosi e dalle linee eleganti Bernini crea una scena cruda; la plasticità è accentuata, ma la composizione, a differenza del *Ratto delle Sabine*, è disposta su un unico fronte […] Bernini rinuncia così consapevolmente a quella scultura a tutto tondo che offre interessanti vedute da tutti i lati ed era la regola alla fine del XVI secolo, avvicinandosi piuttosto a un'immagine pittorica bidimensionale[63].

[58] Si confronti *BAEDEKER* 1927, pp. 188-189 («um 1660 von Carlo Fontana im reichsten Hochbarockstil erbaut») e 219, con *BAEDEKER* 1908, p. 170, 173 e 197 («Bernini, Statue des h. Gaetanus»). Sulle due edizioni cfr. HINRICHSEN 1991, p. 152.

[59] WITTKOWER 1926-1927.

[60] WITTKOWER 1924, p.n.n.: «A.E. Brinckmanns Behandlung der barocken Plastik und Architektur im *Handbuch der Kunstwissenschaft* (4 Bände, 1915/19) ist auf dem schwierigen Wege zu einer Synthese der künstlerischen Richtungen und Intentionen jener Zeit nur ein höchst anregender Versuch». Sul debito di Wittokower nei confronti di Brinckmann cfr. HOPKINS 2015.

[61] KLAIBER–MARDER 2025, p. 22.

[62] BRINCKMANN 1919, II, p. 254 «die frühen Marmorbüsten, wie… der Giovanni Grazie Millini in S.M. del Popolo, 1629-30, wirken wie photographisch getreue Naturwiedergaben, aber doch keineswegs kleinlich. Sie bewahren etwas von römischer *gravitas*».

[63] Ivi, p. 230: «Unverkennbar ist die Einwirkung der Raptusdarstellungen Giovannis da Bologna auf den *Proserpinaraub* […] Aus jenen ornamental schönlinig bewegten Gruppen macht Bernini eine derbe Szene, die Plastizität ist gesteigert, die Komposition aber im Gegensatz zum *Sabinerinraub* einfrontig eingestellt […] Bernini verzichtet damit bewusst auf jene nach allen Seiten interessante Ansichten bietende Rundskulptur, die gegen Ausgang des 16. Jhhs. programmatisch war, und nähert sich dem malerischen Flächenbild».

In un momento in cui non era ancora stata confortata da ritrovamenti documentari l'ipotesi che anche le statue giovanili dello scultore, in quel momento ammirabili alla Borghese al centro delle sale da ogni punto di vista, fossero state inizialmente concepite per nicchie o comunque per essere accostate alla parete, il passo di Brinckmann del 1919 veniva riproposto con fiducia quasi alla lettera da Wittkower nel suo primo saggio su Bernini del 1934:

> Bernini intende rappresentare il compimento di un'unica azione. Questo principio impone allo spettatore un punto di vista che gli consente di cogliere con uno sguardo l'intera composizione. Solo da questa posizione è possibile, contemplando la scena, individuare l'unica fonte di energia che la determina. Per Giambologna è completamente diverso. Da nessun punto è possibile cogliere completamente il senso della sua opera e, se la si osserva da ogni angolazione, ogni nuova posizione rivela una nuova ricchezza di incroci, molteplici possibilità, nuovi enigmi […] Questa molteplicità di punti di vista nella scultura è una caratteristica della seconda metà del XVI secolo[64].

Se però a Brinckmann si devono di certo alcune strategie di lettura del rilievo adottate da Wittkower fin dal suo giovanile contributo dei colossi lateranensi, come la verifica dei punti di vista delle statue e del loro rapporto con le nicchie, soddisfaceva a una diversa esigenza di storicizzazione delle categorie wölffliniane il tentativo dello studioso berlinese, già messo in atto in questo lavoro, di enucleare un carattere distintivo in scultura per il cosiddetto *Spätbarock* romano (anticipando uno schema che sarebbe stato centrale poi in *Art and Architecture in Italy*), dove la «base intuitiva della corrente barocca di Bernini» era stata costretta a confrontarsi con «quella sovrastruttura classicista-antica richiesta dal gusto dominante», identificata dal binomio Bellori-Maratti[65]. Ecco dunque che,

> nonostante tutte le tendenze tipicamente barocche della composizione (la creazione di profondità), la ragione delle luci e delle ombre come espressione di sensibilità pittorica, il corpo esaltato plasticamente dalle masse del mantello, l'inteso pathos nella testa, non si deve trascurare il fatto che l'educazione e le tendenze dell'epoca cercano sempre di frenare e regolare lo *Sturm und Drang* barocco. Il ritorno della composizione all'interno dei margini orizzontali e verticali della cornice, la posizione tranquilla delle pieghe che seguono le leggi della gravità, il movimento che non spinge verso l'esterno la figura, ma si accontenta di sé stesso: tutto ciò mostra chiaramente come gli elementi barocchi siano ovunque limitati, modellati e destinati a una sintesi innovativa[66].

[64] WITTKOWER 1934, p. 330: «Le Bernin veut représenter l'accomplissement d'une seule action. Ce principe impose au spectateur un poit de vue qui seul lui permettra de saisir d'un coup d'œil l'ensemble de la composition. De cette seul position l'on peut, en contemplant la scène, déceler la source d'énergie unique qui la détermine. Il en est tout autrement pour Jean de Bologne. D'aucun point on ne saisit complètement la raison d'être de son œuvre, et si l'on en fait le tour, chaque position nouvelle révèle une nouvelle richesse de recoupements, de multiples possibilités, de nouvelles énigmes […] Cette multiplicité des points de vue dans la sculpture est una caractéristique de la seconde moitié du XVI[e] siècle». Sul tema si veda KENSETH 1981, in particolare p. 192, e SIMONATO 2018, pp. 50, 56-57, 179-185.

[65] WITTKOWER 1926-1927, p. 11: «Hier entrollt sich uns bereits von einer Seite her das grundlegende Problem des Stils: die intuitive Basis der barocken Richtung Berninis mit jenem klassizistisch-antikischen Überbau, den der herrschende Geschmack fordert». Sulla pubblicazione di Hans Rose, allievo di Wölfflin, *Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660-1760* (München 1922) e i possibili rapporti con Wittkower, cfr. HOPKINS 2015, p. 153.

[66] WITTKOWER 1926-1927, p. 17: «Bei allen typisch hochbarocken Tendenzen der Komposition (Tiefengewinnung), der Licht- und Schattenverteilung als Ausdruck malerischen Empfindens, des durch die Mantelmassen zu besonderer Macht gesteigerten Körpers, des Pathos der Vertiefung im Kopfe darf doch nicht übersehen werden, daß Erziehung und Zeitströmung den barocken Sturm und Drang stets hemmend und regulierend einzudämmen suchen. Die Rückbeziehung der Komposition auf die Horizontale und Vertikale der Rahmung, die ruhige und den Gesetzen der Schwerkraft folgende Lage der Falten, die nicht über die Figur hinaus nach auswärts drängende Bewegung, sondern ihr Sichbegnügen mit sich selbst – all dies zeigt deutlich, wie überall die barocken Elemente von dieser Seite her eingeengt, gemodelt und zu einer neuartigen Synthese bestimmt werden».

Di questo momento di trapasso, tra fine Sei e primo Settecento, era uno scultore come Lorenzo Ottoni, autore di una statua nel ciclo lateranense, menzionato però solo fugacemente da Brinckmann, a segnare la temperatura: «nelle sue opere in marmo si può osservare l'evoluzione dal barocco al classicismo intorno al 1700», riportava Wittkower nella breve biografia dell'artista, che firmava nel 1932 per il Thieme–Becker[67]. Avviata fin dal 1930 per oltre un lustro, la collaborazione dello studioso con questo dizionario si nutriva senz'altro degli studi giovanili condotti a Roma entro il 1927 e confermava l'attenzione che li aveva animati non solo per figure minori (come Niccolò Menghini, Giuseppe Peroni, Leonardo Reti, Bartolomeo Pincellotti), per la 'scuola' di Bernini (Giovan Antonio Mari, Giovanni Francesco de Rossi e Giuseppe Mazzuoli) e per artisti di 'trapasso' (come Pietro Paolo Olivieri, Francesco Mochi, Lorenzo Ottoni), ma anche per scultori e architetti che con la loro produzione si erano spinti quasi agli ultimi sussulti del barocco (Carlo Marchionni, Simon Martinez e Carlo Monaldi)[68].

Anche alla luce di questi interessi dello studioso, inoltrati ormai nel Settecento italiano maturo, non sorprende che nell'edizione del Baedeker da lui aggiornata nel 1927 trovasse spazio, nel capitolo dedicato al casino pinciano, la citazione del modello in gesso del *San Giovanni Battista* di Jean-Antoine Houdon[69], esposto nella sala con la *Paolina* di Canova, dopo essere stato miracolosamente riscoperto «in un vano appartato» del Museo Nazionale Romano, adiacente alla chiesa di Santa Maria degli Angeli, come annunciava su «Dedalo» Bertini Calosso nel 1922-1923, dando la notizia anche del suo restauro e del suo imminente trasferimento «ad accrescere il numero dei capolavori della Regia Galleria Borghese in Roma»[70]. Accanto alla menzione di questo modello del 1767-1768 non mancavano però nella guida edita nel 1927 altre puntuali osservazioni sulla villa. «Tra le sculture più recenti si distinguono le numerose opere giovanili di Bernini»[71], era specificato fin dall'inizio del capitolo, subito dopo l'elogio delle importanti raccolte antiquarie del museo già presente nell'edizione del 1908. Questi gruppi barocchi, poi, venivano finalmente provvisti di riferimenti cronologici, per lo più assenti o solo abbozzati in precedenza e ora aggiornati sulla più recente bibliografia. Accogliendo una proposta (che poi si sarebbe rivelata errata) di Lionello Venturi, la data del *David* veniva anticipata al 1619[72], mentre quella dell'*Apollo e Dafne* fissata al 1622-1623, prendendo le distanze da quanto stimato nel Baedeker del 1908 (sulla base della *Vita* di Baldinucci, nemmeno emendata con le considerazioni di Fraschetti)[73], che voleva questo gruppo realizzato addirittura nel diciottesimo anno di età di Bernini (1616), mentre quello di *Enea e Anchise* nel suo quindicesimo (1613). Nella nuova edizione invece,

[67] Cfr. R. Wittkower, *Ottone, Lorenzo*, in THIEME–BECKER 1907-1950, XXVI (1932), p. 94: «An seinen Marmorwerken kann man die Entwicklung vom Hochbarock zur klassizist. Wendung um 1700 ablesen».

[68] Nel THIEME–BECKER 1907-1950 si segnalano le seguenti voci, firmate da Wittkower o comunque composte ricorrendo a notizie da lui trasmesse: XIV (1930), *Marchionni, Carlo*, pp. 69-70 («Notizien v. Fr. Noack † u. R. Wittkower»), *Mari, Baldassare*, pp. 90-91 (firmata), *Mari, Giovan Antonio*, p. 91 (firmata; «Künstler ohne besondere Physiognomie, der alle seine heute bekannten Werke nach Berninis Entwürfen ausgeführt hat»), *Martinez, Simon*, p. 175 («Mitteil. von R. Wittkower»), *Mazzuoli, Giuseppe*, pp. 318-319 («Notizien v. Fr. Noack † u. R. Wittkower»), *Menghini, Niccolò*, p. 389 («Notizien v. Fr. Noack † u. R. Wittkower»), *Mochi, Francesco*, pp. 601-602 (firmata); XXV (1931), *Monaldi, Carlo*, pp. 54-55 («mit Notizien von R. Wittkower»); XXVI (1932), *Olivieri, Pietro Paolo*, pp. 7-8 («Notizien v. Fr. Noack † u. R. Wittkower»), *Ottone, Lorenzo*, p. 94 (firmata), *Peroni, Giuseppe*, pp. 426-427 (firmata); XXVII (1933), *Pincellotti, Bartolomeo*, p. 52 (firmata); XXVIII (1934), *Reti, Leonardo*, p. 189 (firmata); XXIX (1935), *Rossi, Giovan Battista*, p. 63 (firmata), *Rossi, Giovan Francesco*, p. 64 (firmata).

[69] *BAEDEKER* 1927, p. 230: «CCLXXI, Houdon, Johannes d.T. (1768 Gipsmodell)».

[70] BERTINI CALOSSO 1922-1923, in particolare pp. 298 e 300.

[71] *BAEDEKER* 1927, p. 229: «Unter den neueren Skulpturen sind die zahlreichen Jugendwerke Berninis hervorzuheben».

[72] VENTURI 1909, in particolare p. 50.

[73] BALDINUCCI 1682, pp. 8-9 (cfr. FRASCHETTI 1900, p. 26).

quest'ultima statua era ancora indicata come la prima grande prova dell'artista, ma suggerendo che in quel momento Bernini fosse almeno vicino ai vent'anni (1617) e fosse stato aiutato dal padre: una proposta, questa, già avanzata da Muñoz nel 1909[74]. Nella stessa sala, per la *Verità* si proponeva un anno intorno al 1645, mentre per il *Ratto di Proserpina*, nella sala degli Imperatori, veniva avanzata una cronologia ancora oggi accettata: 1622[75].

Non minore attenzione era rivolta alla sala di Elena e Paride, di cui si precisavano le opere di pittura esposte (tra queste anche la *Danae* di Correggio), così come si confermava negli angoli la presenza dei due busti di Scipione realizzati da Bernini, di quello di *Vincenza Danesi* riferito alla sua scuola e di quello del cardinale Domenico Ginnasi, stavolta attribuito (accogliendo anche in questo caso una recente proposta di Muñoz) ad Alessandro Algardi[76]. Il piccolo bustino di Paolo V si trovava su un tavolo: «opera giovanile, del 1620 circa»[77]. Infine, si gettava luce sull'allestimento della Loggia di Lanfranco, con al centro il gruppo antico raffigurante un'*Amazzone e due guerrieri* (CCXLV) e alla sua sinistra il modello in terracotta del *Luigi XIV* di Bernini[78]: dobbiamo presupporre (come sarà ancora in uso nel tardo Novecento) sempre al centro dell'ambiente e non addossato alla parete, e dunque visibile da tutti i lati, come gli altri gruppi dello scultore in quel momento esposti nel museo[79].

Redatte da Wittkower poco prima di tornare a Berlino, queste puntualizzazioni non solo confermavano l'assidua frequentazione, da parte del giovane studioso, della Galleria Borghese, ma si configuravano di fatto come i primi appunti su Bernini dati da lui alle stampe: un primo timido passo, nella direzione dell'ancora oggi imprescindibile monografia dello scultore edita nel 1955. È però un'importante testimonianza nell'anno successivo alla sua partenza dall'Italia a gettare un'intima luce sul modo con cui lo storico dell'arte, nell'occasione di queste visite, si era mosso negli spazi del museo e aveva osservato i gruppi giovanili di Gian Lorenzo. Nell'inserto illustrato del «Berliner Tageblatt» del 12 aprile 1928 venivano date alle stampe due foto realizzate alla Borghese dalla sorella di Wittkower, Käte (Fig. 5)[80]. Raffiguranti il *David*, i due scatti sceglievano due distinti punti di vista, peraltro già abbastanza frequenti nelle campagne fotografiche dell'epoca[81]: il primo frontale, comprensivo anche dell'imponente base moderna, era «completamente sbagliato, nonostante la perfetta fototecnica» e proponeva una «concezione illogica», visto che l'ereo biblico sembrava guardare verso il basso; il secondo in diagonale con un *focus* sulla fionda e leggermente rialzato, permetteva invece, appuntava la didascalia (forse composta dalla fotografa, parafrasando un'osservazione condivisa dal fratello Rudolf), di riconoscere il «tipico esempio di una scultura con un solo punto di vista. Solo in

[74] MUÑOZ 1909b, p. 446.
[75] Si confronti *BAEDEKER* 1908, p. 209, con *BAEDEKER* 1927, p. 230. Si vedano inoltre le schede di A. Coliva in *CATALOGO SCULTURA MODERNA* 2022, pp. 134-142, *Enea e Anchise* (1618-1619); pp. 148-156, *Ratto di Proserpina* (1621-1622); pp 156-167, *Apollo e Dafne* (1622-1625); pp 168-176, *David* (1623-1624); per la datazione della *Verità* (1646-1652) cfr. la scheda di M.G. Barberini, ivi, pp. 194-198.
[76] MUÑOZ 1922-1923, in particolare p. 689 e 694. L'identificazione del busto femminile con Vincenza Danesi è in MODIGLIANI 1908, pp. 72-73.
[77] *BAEDEKER* 1927, p. 234, in particolare «Auf dem Tisch: *Bernini*, Büste Pauls V. (Frühwerk, 1620)». Sulla datazione del bustino, oggi *grossomodo* indicata al 1621 (ma con proposte anche più tarde), si veda la scheda di M.G. Barberini in *CATALOGO SCULTURA MODERNA* 2022, pp 142-147.
[78] *BAEDEKER* 1927, p. 232: «In der Mitte CCXLV, antike Marmorgruppe, Amazone zwei Kriege überreitend; 1. davon Bernini, Terrakottamodell zur Versailler Reiterstatue Ludwigs XIV».
[79] Uno degli scatti dell'Istituto Luce che illustra la visita di Adolf Hitler alla Borghese con Benito Mussolini, nel maggio del 1938 (Firenze, Archivio Alinari, AVQ-A-003696-0117), mostra in effetti già la terracotta berniniana su un piedistallo isolato nella Loggia di Lanfranco.
[80] La loro pubblicazione avveniva nel corpo del saggio RAPHAEL 1928. Anche di questa importante segnalazione siamo in debito con KLAIBER–MARDER 2025, p. 23.
[81] Si considerino ad esempio le due foto del *David* di Giovanni Gargiulo, del 1908 circa: ICCD, inv. C002766 (https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/item/C002766) e C002767 (https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/item/C002767).

questa veduta il movimento reale della figura emerge dallo spazio. Il *David* guarda verso l'alto – tira con la fionda mirando verso l'alto, contro il gigante Golia»[82].

[82] RAPHAEL 1928, prima didascalia: «Bernini: David (Rom, Villa Borghese) Völlig verfehlte Aufnahme trotz photographisch-technischer Vollkommenheit – unlogische Auffassung»; seconda didascalia: «Bernini: David (Rom, Villa Borghese) Typisches Beispiel für die Einansichtigkeit einer Plastik. Nur in dieser hier dargestellten Ansicht kommt die wirkliche Bewegung der Figur aus dem Raum heraus zustande. Der David schaut nach oben – schleudert nach oben auf den Biesen Goliath hin». Cfr. WITTKOWER 1952, in particolare p. 72, dove lo studioso conferma la prevalenza di un punto di vista nella scultura, ma, forse sulla base di modelli pittorici, la identifica in una visione più frontale: «Bernini's David has only one principal view, and this insistence on a single viewpoint remained a fundamental principle of Bernini and, indeed, of seventeenth-century statuary in general. The movement in depth and the rich spatial qualities of the David lead, of course, to a multitude of other views, but these are secondary ones and subordinated to the main view. The climax of an action can be fully revealed only from one main aspect. The climax of an action can be fully revealed only from one main aspect, and in the case of the *David* this view lies exactly in the central axis and on the eye level of an average person. Only from this standpoint is the movement entirely homogeneous, passing through leg, body, and neck, and counterbalanced by the turn of the head and the arm holding the stone in the sling».

Fig. 1: Gian Lorenzo Bernini, *Ritratto del cardinale Scipione Borghese*, 1632, Roma, Galleria Borghese, inv. CCLXV (© Galleria Borghese)

Fig. 2: Giuliano Finelli, *Ritratto del cardinale Domenico Ginnasi*, 1630 ca., Roma, Galleria Borghese, inv. CCLXX (© Galleria Borghese)

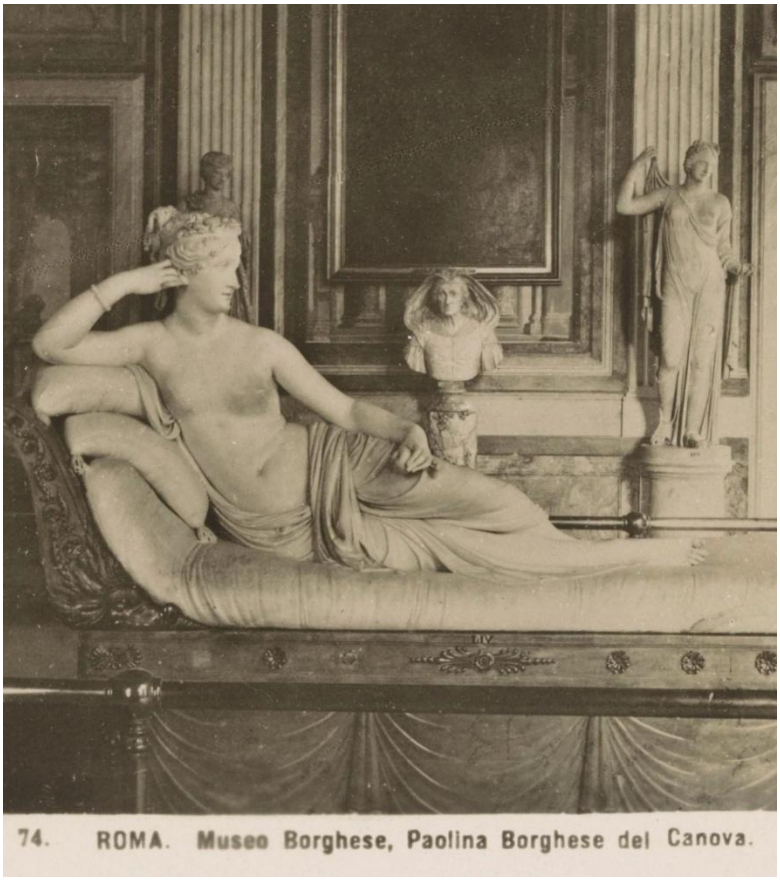
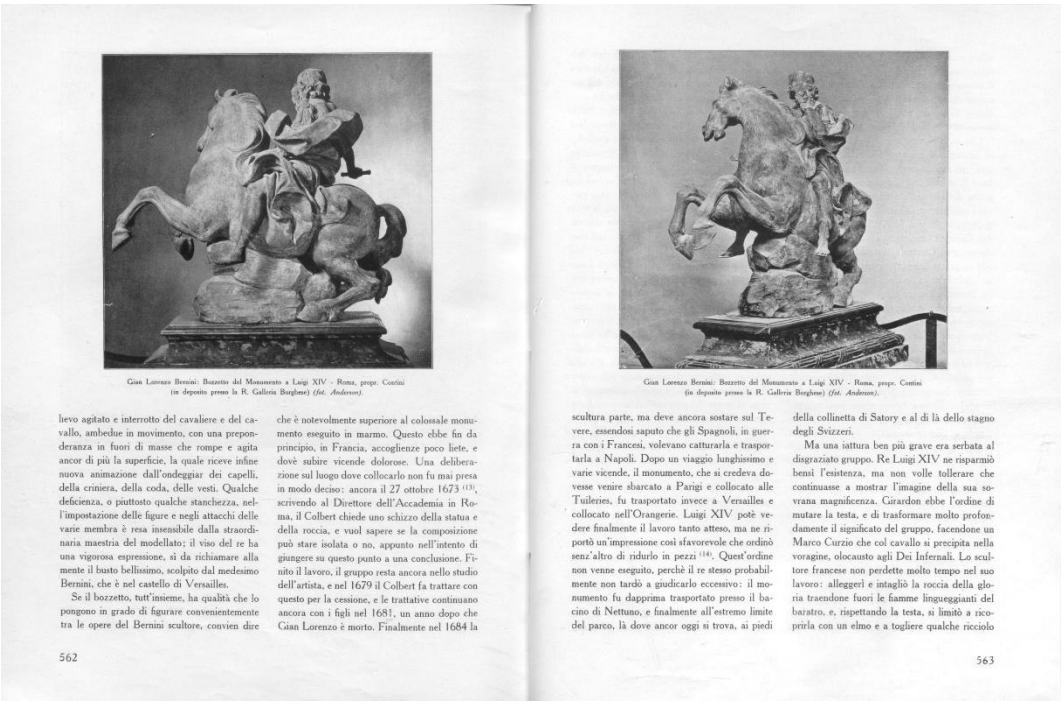


Fig. 3: Neue Photographische Gesellschaft, «74. Roma, Museo Borghese, Paolina Borghese del Canova», *post* 1907 - *ante* 1914, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-F-00-9176 (Public Domain)



Gian Lorenzo Bernini: Bozzetto del Monumento a Luigi XIV - Roma, propr. Corsini (in deposito presso la R. Galleria Borghese) *(fot. Anderson)*.

lievo agitato e interrotto del cavaliere e del cavallo, ambedue in movimento, con una preponderanza in fuori di masse che rompe e agita ancor di più la superficie, la quale riceve infine nuova animazione dall'ondeggiar dei capelli, della criniera, della coda, delle vesti. Qualche deficienza, o piuttosto qualche stanchezza, nell'impostazione delle figure e negli attacchi delle varie membra è resa insensibile dalla straordinaria maestria del modellato; il viso del re ha una vigorosa espressione, sì da richiamare alla mente il busto bellissimo, scolpito dal medesimo Bernini, che è nel castello di Versailles.

Se il bozzetto, tutt'insieme, ha qualità che lo pongono in grado di figurare convenientemente tra le opere del Bernini scultore, convien dire che è notevolmente superiore al colossale monumento eseguito in marmo. Questo ebbe fin da principio, in Francia, accoglienze poco liete, e dovè subire vicende dolorose. Una deliberazione sul luogo dove collocarlo non fu mai presa in modo deciso: ancora il 27 ottobre 1673 [13], scrivendo al Direttore dell'Accademia in Roma, il Colbert chiede uno schizzo della statua e della roccia, e vuol sapere se la composizione può stare isolata o no, appunto nell'intento di giungere su questo punto a una conclusione. Finito il lavoro, il gruppo resta ancora nello studio dell'artista, e nel 1679 il Colbert fa trattare con questo per la cessione, e le trattative continuano ancora con i figli nel 1681, un anno dopo che Gian Lorenzo è morto. Finalmente nel 1684 la

562

Gian Lorenzo Bernini: Bozzetto del Monumento a Luigi XIV - Roma, propr. Corsini (in deposito presso la R. Galleria Borghese) *(fot. Anderson)*.

scultura parte, ma deve ancora sostare sul Tevere, essendosi saputo che gli Spagnoli, in guerra con i Francesi, volevano catturarla e trasportarla a Napoli. Dopo un viaggio lunghissimo e varie vicende, il monumento, che si credeva dovesse venire sbarcato a Parigi e collocato alle Tuileries, fu trasportato invece a Versailles e collocato nell'Orangerie. Luigi XIV potè vedere finalmente il lavoro tanto atteso, ma ne riportò un'impressione così sfavorevole che ordinò senz'altro di ridurlo in pezzi [14]. Quest'ordine non venne eseguito, perchè il re stesso probabilmente non tardò a giudicarlo eccessivo: il monumento fu dapprima trasportato presso il bacino di Nettuno, e finalmente all'estremo limite del parco, là dove ancor oggi si trova, ai piedi della collinetta di Satory e al di là dello stagno degli Svizzeri.

Ma una iattura ben più grave era serbata al disgraziato gruppo. Re Luigi XIV ne risparmiò bensì l'esistenza, ma non volle tollerare che continuasse a mostrar l'imagine della sua sovrana magnificenza. Girardon ebbe l'ordine di mutare la testa, e di trasformare molto profondamente il significato del gruppo, facendone un Marco Curzio che col cavallo si precipita nella voragine, olocausto agli Dei Infernali. Lo scultore francese non perdette molto tempo nel suo lavoro: alleggerì e intagliò la roccia della gloria traendone fuori le fiamme lingueggianti del baratro, e, rispettando la testa, si limitò a ricoprirla con un elmo e a togliere qualche ricciolo

563

Fig. 4: Foto Anderson, Veduta laterale e veduta tergale del bozzetto del *Luigi XIV a cavallo* di Gian Lorenzo Bernini (1669-1670, Roma, Galleria Borghese, inv. CCLXIX), edite in A. Bertini Calosso, *Il monumento equestre del Bernini a Luigi XIV*, «Bollettino d'arte», XVII, 1923-1924, pp. 562-563

PHOTO-SPIEGEL

JAHRGANG 1928 NR. 14 — ILLUSTRIERTE WOCHENSCHRIFT DES BERLINER TAGEBLATTS — DONNERSTAG, 12. APRIL

DIE KAMERA ALS HILFSMITTEL DES BILDENDEN KÜNSTLERS

Von Kurt Raphael. Mit fünf Aufnahmen von Käte Wittkower (Berlin)

Vor kurzem rief mich eine junge Bildhauerin an, sie hätte in ihrem Atelier „einiges zu photographieren". Unkundige werden die Köpfe schütteln und fragen, wozu. Sehen wir uns doch die Arbeit des Künstlers an! Er modelliert einen Kopf, möchte zu Studienzwecken die verschiedenen Stadien der Arbeit irgendwie festhalten für spätere Zeit; er arbeitet an einem Akt, der Besteller wünscht Reproduktion, um in seinem Bekanntenkreise seinen Stolz möglichst verbreiten zu können. Oder er will selbst die fertige Plastik in irgendeinem literarischen Kunstwerk reproduzieren, um bekannt zu werden, um einen möglichst grossen Kreis auf die einfachste Weise vom Grade seines künstlerischen Schaffens überzeugen zu können.

Die Bildhauerin, die „einiges zu photographieren" hatte, konnte selbst nicht mit der Kamera umgehen, sie lernte selbst noch eifrig und wollte ihre fortschreitende künstlerische Reife auf diese Weise festhalten und belegen. (Vielleicht hatte sie allerdings doch schon ein wenig, gar nicht einmal so unberechtigten Ehrgeiz, bekannt zu werden. Darum, und nicht der Aufnahmen wegen, bringen wir einige der Reproduktionen ihrer Arbeiten!) Plastiken sind geduldig, das erleichtert die Arbeit des Photographen sehr. Auch der blutige Anfänger kann sich ruhig an derartigen Reproduktionen versuchen; aus den Misserfolgen wird er sehr bald die richtige Technik erlernen! Wir wollen einige kleine Tips mitteilen, die auch den Künstlern selbst vielleicht zustatten kommen, wenn sie nun selbst an die photographische Reproduktion ihrer Werke gehen.

Zunächst das Gemälde. Hauptbedingung für alle zweidimensionalen Schöpfungen ist die absolut parallele Aufstellung gegenüber dem Fenster. Die Beleuchtung muss unbedingt gleichmässig sämtliche Teile des Bildes treffen. Wenn das der Fall ist, ist die Reproduktion schon halb gelungen! Denn jetzt ergibt sich nur noch eine wesentliche Schwierigkeit, die der Wiedergabe der Farben. Wer eine normale, nicht farbenempfindliche Platte benutzt, wird da sein helles Wunder erleben. Wenn er viel Phantasie besitzt, kann er die Identität an der Uebereinstimmung der Linienführung nachweisen. Aber die Farben! Das tiefe Blau des Meeres, des Himmels wird kreideweiss, das leuchtende Rot tiefschwarz, helles Gelb und Grün gleichfalls viel zu dunkel. Das Ergebnis ist eine völlige Verdrehung der Tonwerte, die völlige Unbrauchbarkeit der Reproduktion. Ein anderer, schon gewitzigterer, greift gleich zur orthochromatischen Platte, vergisst aber das Gelbfilter. Das Ergebnis ist nicht viel anders! Der nächste nimmt ein zu starkes Filter, der folgende ein zu schwaches. Das richtige meist keiner. Denn das sogenannte tonrichtige Filter, das ja zu den meisten bekannten Fabrikaten von der Lifa geliefert wird, ist nur bei normaler Beleuchtung und in normaler Umgebung tonrichtig, d. h. bei schönem Wetter im Freien, wenn der Himmel nicht zu knallblau ausfällt! Keineswegs aber bei Gemäldefarben, deren chemische Zusammensetzung und Wirkung auf die photographische Platte eine ganz andere sind. Wer nicht den gewagten Versuch einer Farbenplattenreproduktion machen will (die Farben werden leicht

Rubens-Landschaft
Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums (Berlin)
Agfa-Chromo-Isolar-Platte, doppelter Gelbfilter. Blende 36, 120 Sekunden, Objektiv 5,5

Fig. 5: Käte Wittkower, Veduta frontale e veduta laterale del *David* di Gian Lorenzo Bernini (1623-1624, Roma, Galleria Borghese, inv. LXXVII), edite in K. Raphael, *Die Kamera als Hilfsmittel des bildenden Künstlers*, «Photo-Spiegel. Illustrierte Wochenschrift des Berliner Tageblatts», 12 aprile 1928 (Staatsbibliothek zu Berlin, Public Domain)

BIBLIOGRAFIA

BAEDEKER 1908
K. BAEDEKER, *Mittelitalien und Rom. Handbuch für Reisende*, Lipsia 1908 (quattordicesima edizione aggiornata).

BAEDEKER 1927
K. BAEDEKER, *Mittelitalien und Rom. Handbuch für Reisende*, Lipsia 1927 (quindicesima edizione aggiornata).

BALDINUCCI 1682
F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682.

BERNINI SCULTORE 2002
Bernini scultore: la tecnica esecutiva, a cura di A. Coliva, Roma 2002.

BERNINI'S ARCHITECTURAL DRAWINGS 2025
Bernini's Architectural Drawings. An Extended Edition of Brauer and Wittkower's Catalogue of 1931, a cura di T.A. Marder, I-II, Monaco 2025.

BERTINI CALOSSO 1922-1923
A. BERTINI CALOSSO, *Il San Giovanni Battista di Giovanni Antonio Houdon*, «Dedalo», III, 2, 1922-1923, pp. 289-306.

BERTINI CALOSSO 1924
A. BERTINI CALOSSO, *Il monumento equestre del Bernini a Luigi XIV*, «Bollettino d'arte», s. II, XII, 1924, pp. 557-566.

BRAUER –WITTKOWER 1931
H. BRAUER, R. WITTKOWER, *Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, I-II, Berlino 1931.

BRINCKMANN 1919
A.E. BRINCKMANN, *Barockskulptur: Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert*, I-II, Berlino - Neubabelsberg 1919.

CANTALAMESSA 1911
G. CANTALAMESSA, *Una scultura ignota del Bernini*, «Bollettino d'arte», s. I, V, 3/4, 1911, pp. 81-88.

CAPITELLI 2017
G. CAPITELLI, *Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600-1750, 1958*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova 2017, pp. 76-91.

CATALOGO SCULTURA MODERNA 2022
Catalogo generale. I. Scultura moderna, a cura di A. Coliva, con la collaborazione di V. Brunetti, Roma 2022.

DE RINALDIS 1935
A. DE RINALDIS, *La R. Galleria Borghese in Roma*, Roma 1935.

DILLY 1979
H. DILLY, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francoforte 1979.

FRASCHETTI 1900
S. FRASCHETTI, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, con prefazione di A. Venturi, Milano 1900.

GALLERIA BORGHESE 1911
La Galleria Borghese e la Villa Umberto I in Roma, a cura di G. Giusti, Città di Castello 1911 (quarta edizione).

GALLERIA BORGHESE 1914
La Galleria Borghese e la Villa Umberto I in Roma, a cura di G. Giusti, Città di Castello [1914] (settima edizione).

GALLERIA BORGHESE 1926
La Galleria Borghese e la Villa Umberto I in Roma, a cura di G. Giusti, Roma 1926 (ventesima edizione).

GIACOMINI 2025
F. GIACOMINI, *I destini della collezione Borghese: acquisizioni, allestimenti, dispersioni nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo 2025.

HINRICHSEN 1991
A.W. HINRICHSEN, *Baedeker's Reisehandbücher, 1832-1990*, Bevern 1991.

HOPKINS 2015
A. HOPKINS, *Taking the Sting out of the Baroque: Wittkower, 1958*, in *The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980*, a cura di A. Leach, J. Macarthur, M. Delbeke, Farnham 2015, pp. 151-159.

KENSETH 1981
J. KENSETH, *Bernini's Borghese Sculptures: Another View*, «The Art Bulletin», 63, 1981, pp. 191-210.

KLAIBER 2025
S. KLAIBER, *Rudolf Wittkower's Baroque Debut: 'Barocke Kunst in Rom', April 1924*, in *BERNINI'S ARCHITECTURAL DRAWINGS* 2025, II, pp. 767-769.

KLAIBER–MARDER 2017
S. KLAIBER, T.A. MARDER, *Brauer and Wittkower and the Corpus Berninianum*, in *Bernini disegnatore: nuove prospettive di ricerca*, a cura di S. Ebert-Schifferer, T.A. Marder, S. Schütze, Roma 2017, pp. 11-33.

KLAIBER–MARDER 2025
S. KLAIBER, T.A. MARDER, *Prologue. The Creation of the 'Corpus Berninianum'*, in *BERNINI'S ARCHITECTURAL DRAWINGS* 2025, I, pp. 15-44.

MARCHIONNE GUNTER 2003
A. MARCHIONNE GUNTER, *Documenti e nuove attribuzioni di opere in chiese romane tra Sei e Settecento*, «Studi romani», LI, 2003, pp. 339-360.

MODIGLIANI 1908
E. MODIGLIANI, *I busti del Cardinale Scipione e una scultura berninesca alla Galleria Borghese*, «Bollettino d'arte», s. I, II, 2, 1908, pp. 66-73.

MUÑOZ 1909a
A. MUÑOZ, *La Galleria Borghese in Roma*, con 64 illustrazioni, Roma 1909.

MUÑOZ 1909b
A. MUÑOZ, *Il padre del Bernini: Pietro Bernini scultore (1562-1629)*, «Vita d'arte», II, 1909, pp. 426-470.

MUÑOZ 1911
A. MUÑOZ, *Un'opera del Bernini ritrovata. Il busto di Gregorio XV*, «Vita d'arte», IV, 1911, pp. 181-192.

MUÑOZ 1916
A. MUÑOZ, *Studi sul Bernini*, «L'arte», XIX, 1916, pp. 99-114.

MUÑOZ 1922-1923
A. MUÑOZ, *Alcuni ritratti a busto del Seicento romano*, «Dedalo», III, 3, 1922-1923, pp. 671-694.

RAPHAEL 1928
K. RAPHAEL, *Die Kamera als Hilsfmittel des bildenden Künstler*, con cinque fotografie di K. Wittkower, «Photo-Spiegel. Illustrierte Wochenschrift des Berliner Tageblatts», 12 aprile 1928, pp.n.nn.

JAHN RUSCONI 1906
A. JAHN RUSCONI, *La Villa, il Museo e la Galleria Borghese*, Bergamo 1906.

SEIDEL 2018
M. SEIDEL, *Adolph Goldschmidt (1863-1944)*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018, pp. 349-366.

SIMONATO 2017
L. SIMONATO, *Tre momenti di critica berniniana alla Borghese (1785, 1838, 1908)*, in *Bernini*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi e A. Coliva, Milano 2017, pp. 349-356.

SIMONATO 2018
L. SIMONATO, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano 2018.

SIMONATO 2022
L. SIMONATO, *Bernini torna al Louvre. 1988*, in *La Francia del Grand Siècle e il Barocco: fortuna e sfortuna di una nozione*, a cura di O. Bonfait, Genova 2022, pp. 61-74.

SUBOFF 1930
V. SUBOFF, *Giuseppe Mazzuoli*, voce in THIEME–BECKER 1907-1950, XXIV (1930), pp. 318-319.

THIEME–BECKER 1907-1950
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart, fondata da U. THIEME e F. BECKER, I-XXXVII, Lipsia 1907-1950.

VENTURI 1893
A. VENTURI, *Il museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

VENTURI 1909
L. VENTURI, *Note sulla Galleria Borghese*, «L'arte», XII, 1909, pp. 31-50.

VOSS 1910a
H. Voss, *Berninis Fontänen*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXXI, 1910, pp. 99-129.

VOSS 1910b
H. Voss, *Über Berninis Jugendentwicklung*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», III, 1910, pp. 383-389.

VOSS 1913
H. VOSS, recensione a *Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini by Alois Riegl*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», VI, 1913, pp. 254-256.

WITTKOWER 1924
R. WITTKOWER, *Barocke Kunst in Rom*, «Berliner Tageblatt», 184, 17 aprile 1924, pp.n.nn.

WITTKOWER 1926
R. WITTKOWER, *Die städtebauliche Zukunft Roms im 20. Jahrhundert*, «Kunstchronik und Kunstmarkt», XLIV-LXV, 6/13, 1926, pp. 673-677.

WITTKOWER 1926-1927
R. WITTKOWER, *Die vier Apostelstatuen des Camillo Rusconi im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano in Rom. Stilkritische Beiträge zur römischen Plastik des Spätbarock*, «Zeitschrift für bildende Kunst», LX, 1926-1927, pp. 9-20, 43-49.

WITTKOWER 1934
R. WITTKOWER, *Le Bernin et le baroque romain*, «Gazette des beaux-arts», s. 6, XI, 1934, pp. 327-341.

WITTKOWER 1952
R. WITTKOWER, *Bernini Studies – I. The Group of Neptune and Triton*, «The Burlington Magazine», XCIV, 588, 1952, pp. 68-76.

WITTKOWER 1955
R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini: the Sculptor of the Roman Baroque*, Londra 1955.

WITTKOWER 1994
M. WITTKOWER, *Partnership and Discovery: Margot and Rudolf Wittkower*, intervistato da T. Barnett, Art History Oral Documentation Project, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994 (consultabile on-line: https://archive.org/details/partnershipdisco00witt).

ABSTRACT

Il saggio considera i primi anni di formazione a Roma su temi di scultura barocca di Rudolf Wittkower (1901-1971), in un momento in cui la Galleria Borghese si era appena configurata come il museo di riferimento per gli studi su Gian Lorenzo Bernini, accogliendo nuove opere dell'artista (non solo di provenienza Borghese) e aggiornando le proprie scelte espositive. Lettore attento dei più recenti contributi di conoscitori italiani e tedeschi, tanto quanto interessato alla ricezione dell'approccio formale wölffliniano, il giovane studioso berlinese iniziò ad affrontare tra il 1923 e il 1927 alcune tematiche, che sarebbero rimasti centrali nelle sue pubblicazioni mature, quali la periodizzazione dell'arte barocca e l'interpretazione pittorica delle sculture berniniane. Permette di ripercorrere questi anni la variegata produzione editoriale firmata da Wittkower: da saggi scientifici ad articoli divulgativi per giornali e altri contributi per il largo pubblico.

This essay examines the early years in Rome of Rudolf Wittkower (1901-1971), when he began dedicating himself to the study of Baroque sculpture. At that time, the Galleria Borghese had recently become the leading museum for the study of Gian Lorenzo Bernini, thanks to the addition of new works by the artist – not only from the Borghese collection – and the updating of its displays. Between 1923 and 1927, the young Berlin-born scholar began addressing issues that would remain central to his later work, such as the periodisation of Baroque art and the painterly interpretation of Bernini's sculptures. This was due to his careful reading of contributions by Italian and German connoisseurs, as well as his keen interest in the reception of Wölfflin's formal approach. The years in question can be retraced through Wittkower's varied editorial output, which ranged from scientific essays to newspaper articles and other contributions intended for a non-specialist audience.

FRANCIS HASKELL E VILLA BORGHESE: UNA RELAZIONE RIESAMINATA ATTRAVERSO LE CARTE INEDITE

In seguito alla recente scomparsa della moglie di Francis Haskell (Fig. 1), la storica dell'arte Larissa Haskell (nata Salmina, 1931-2024), ha preso corpo, su suggerimento di Nicholas Penny e Iain Pears, la possibilità di pubblicare i diari italiani di Francis Haskell[1]. Si tratta di una serie di diari redatti da Haskell tra il 1949 e il 1967, una preziosa raccolta di testimonianze che spaziano da osservazioni molto personali – che includono naturalmente manie, ipocondrie, nevrosi e grandi amori – a resoconti di viaggi in treno, cene e pranzi in trattoria. Essi documentano l'ampia rete di storici dell'arte e intellettuali che Haskell frequentò in Italia, oltre a questioni politiche dell'epoca, colte attraverso acute osservazioni (Fig. 2)[2]. Naturalmente, non mancano riferimenti ad archivi, città, monumenti e opere d'arte in tutta Italia, ma soprattutto a Roma, patria adottiva dello storico britannico, dove iniziò le ricerche storico-artistiche che lo condussero alla pubblicazione nel 1963 del celebre *Patrons and Painters*[3].

Inizialmente convinta di poter integrare quanto trovato nei diari con le informazioni presenti in *Patrons and Painters*, mi sono presto resa conto che quest'opera non inizia dal mecenatismo dei Borghese – ovvero papa Paolo V e suo nipote Scipione – bensì da papa Urbano VIII Barberini. Ho deciso così di strutturare questo saggio prima di tutto intorno a un aspetto biografico, ovvero i primi anni romani visti attraverso i diari e come in essi si profila Villa Borghese, e in seguito cercando di spiegare un vuoto e una presenza: ovvero l'assenza di Villa Borghese in *Patrons and Painters* e, al contrario, la straripante presenza di Villa Borghese in *Taste and the Antique*, testo pubblicato da Haskell con Nicholas Penny nel 1981[4].

La carriera di Francis Haskell come storico dell'arte iniziò quasi per caso[5]. Dopo gli studi in storia e letteratura inglese a Cambridge, nel 1951 fu incoraggiato a scrivere una tesi per una fellowship al King's College[6]. Del tutto sprovvisto dei rudimenti in storia dello stile, che costituivano allora la base della formazione storico-artistica, Haskell scelse – su suggerimento di Nikolas Pevsner (che divenne il suo relatore) – di esplorare l'annosa questione dell'influenza dei Gesuiti sull'arte manierista e barocca. La formazione eterodossa si rivelò poi una risorsa preziosa, permettendogli di sviluppare una metodologia innovativa che avrebbe trasformato parte degli studi storico-artistici negli ultimi quarant'anni del XX secolo[7]. Invece di concentrarsi sull'analisi stilistica o sull'attribuzione delle opere – pratiche consolidate della storia dell'arte tradizionale, soprattutto in Italia e in Inghilterra – Haskell orientò la sua indagine verso il contesto sociale, economico e culturale della produzione artistica[8]. Il suo profondo interesse per il collezionismo e il mecenatismo può forse essere ricondotto al fatto che questi fenomeni sono intrinsecamente legati alla genesi stessa del discorso storico-artistico britannico, sviluppatosi

[1] L'incontro e la vita in comune di Francis e Larissa Haskell sono stati approfonditi da PEARS 2025.

[2] I diari si trovano depositati presso l'archivio della National Gallery di Londra, nel Francis Haskell Archive, ma non sono ancora stati inventariati; mi limiterò quindi a indicare il volume e l'anno relativo nel seguente modo: HASKELL DIARIES, anno, giorno. I diari da me consultati riguardano esclusivamente i viaggi italiani e coprono il periodo 1949-1965. Si prevede a breve l'inventariazione dei materiali Haskell, che includono anche la corrispondenza, le pubblicazioni, i fascicoli tematici di storia dell'arte, gli appunti su collezionisti ed ephemera vari.

[3] HASKELL 1963; per la traduzione italiana HASKELL 2000. Per un approfondimento sulla fortuna critica di questo testo MONTANARI 2017.

[4] HASKELL–PENNY 1981. È da poco uscita una nuova edizione rivista e ampliata: HASKELL–PENNY/AYMONINO–DODERO 2024.

[5] HOPE 2002.

[6] HASKELL 1953.

[7] *SCRITTI IN RICORDO DI FRANCIS HASKELL* 2001.

[8] Per un'introduzione a Francis Haskell si veda anche *LE INTERVISTE AUTORITRATTO DEL LOUVRE* 1991.

largamente al di fuori delle istituzioni accademiche attraverso il mondo dei collezionisti, connoisseurs e antiquari.

La formazione empirica e il suo temperamento intellettuale lo portarono a diffidare delle teorizzazioni astratte e delle generalizzazioni affrettate[9]. Come egli stesso dichiarò in relazione a *Patrons and Painters*, quello che tentava di fare era di «scrivere storia marxista senza marxismo», cercando di comprendere le dinamiche sociali ed economiche dell'arte senza imprigionarle in rigidi schemi ideologici. È utile ricordare che tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta – esattamente durante gli anni della sua formazione universitaria – erano stati pubblicati testi come *Art and the Industrial Revolution* (1947) di Francis Klingender, *Florentine Painting and its Social Background* (1950) di Frederick Antal e *Social History of Art* (1951) di Arnold Hauser, tutti testi fondativi della storia sociale dell'arte, caratterizzati da un forte impianto di natura marxista. Il lavoro pionieristico di Haskell si caratterizzò invece per:

- una meticolosa ricerca d'archivio che privilegiava le fonti primarie;
- un approccio di *longue durée* allo studio dei cambiamenti nel gusto e nella ricezione delle opere d'arte attraverso i secoli;
- una rigorosa contestualizzazione storica che considerava molteplici fattori (politici, religiosi, economici);
- una straordinaria capacità di far 'rivivere' il passato attraverso narrazioni ricche di dettagli concreti tratti dalle fonti archivistiche;
- il rifiuto categorico di un impianto teleologico a favore di una metodologia dialettica in cui la tesi iniziale è sempre vagliata alla luce del dato archivistico.

L'arrivo di Francis Haskell a Roma nel 1952, grazie a una borsa di studio del King's College dell'Università di Cambridge, inaugurò un periodo formativo cruciale per il giovane studioso. Come rivelano i diari, Haskell trovò sistemazione presso la famiglia Palma che risiedeva non lontano dalla Santa Sede. I Palma, famiglia cattolica ben introdotta, lo aiutarono ad accedere agli archivi dei Gesuiti. Il periodo romano fu segnato non solo dagli studi accademici, ma anche da intense amicizie. Dopo un anno con la famiglia Palma, Haskell si trasferì in un appartamento sull'Aventino con gli storici dell'arte Luigi Salerno (1924-1992) e Alessandro Marabottini (1923-2012), quest'ultimo conosciuto a Londra grazie all'intermediazione di Rudolf Wittkower. Questa convivenza, ricordata con affetto da Marabottini nei suoi scritti, rappresentò un momento fondamentale per il giovane Haskell, che insieme ai suoi coinquilini esplorava Roma e dintorni su una Lambretta, scoprendo chiese, palazzi, collezioni e opere d'arte (Fig. 3)[10].

La sua cerchia di amici italiani includeva anche l'editore Enzo Crea (1927-2007) che nel 1964 fondò le Edizioni dell'Elefante e con cui Haskell mantenne una stretta amicizia per tutta la vita. La rete sociale molto estesa dell'inglese spaziava ben oltre i giovani storici dell'arte italiani e britannici e gli ispettori piuttosto noiosi del British Council, e comprendeva nomi noti come quelli della *socialite* contessa Marina Cicogna (1934-2023) a Venezia, scrittori come Umberto Morra di Lavriano (1897-1981) e Fosco Maraini (1912-2004), i coniugi Sylvia e Cecil Sprigge (1903-1966 e 1896-1959), entrambi giornalisti e corrispondenti del «Times» da Roma. Sylvia Sprigge, in seguito avrebbe scritto una biografia di Bernard Berenson (1960) e fu lei a suggerire il nome di Haskell per la traduzione del libro *Il Populismo Russo* dello storico Franco Venturi, figlio di Lionello e nipote di Adolfo[11].

I diari ci offrono uno spaccato vivido dell'Italia dei primi anni Cinquanta, un paese che si stava riprendendo dal trauma della guerra, diviso politicamente e alle prese con forti tensioni

[9] PENNY 2008.

[10] MARABOTTINI 2001.

[11] VENTURI 1960, e l'edizione italiana VENTURI 1952.

sociali. Haskell registra eventi politici del tempo con l'occhio attento dell'osservatore straniero, ma mai distaccato. Il 24 marzo 1952, annota: «In the morning to Jesuit Archives, then to Corso to get yesterday's English papers. Large number of people in the streets & the buses covered with chalk slogans 'Viva Trieste, A Morte Tito' ecc.»[12]. Da un lato, Haskell comprende le ragioni italiane, «I know Trieste should be returned to the Italians», dall'altro è preoccupato per il nazionalismo che percepisce come un pericolo, «& yet I'm so absolutely sure that this is the wrong way to set about it all»[13]. Altrove Haskell riporta conversazioni su Mussolini con gli amici Salerno e Marabottini, osservando con un misto di disagio e auto-critica le sue stesse reazioni. Il 7 luglio del 1953 per esempio annota:

> To-day everyone is voting. 'Fascist' & 'Communisti' people talk of nothing else. It is all terrifyingly reminiscent of Isherwood's Berlin stories. Will one live to see the end of these threats? To-day, at lunch, Luigi & Sandro both humane & gentlemen, approved of the way Mussolini was killed & mutilated. 'If there had been a trial,' said Luigi, 'bureaucracy & corruption would have got him acquitted.' And Sandro said 'If he hadn't been killed as he was, he would now be head of the M.S.I. [Movimento Sociale Italiano]'[14].

I diari non rivelano alcuna riflessione strutturata che ci permetta di intravedere il processo critico che portò Haskell a smontare la teoria di Pevsner di un *Jesuitenstil*, e a cominicare a chiarire invece il ruolo determinante dei grandi e piccoli committenti nella produzione artistica della Roma borghesiana, ludovisia e barberiniana: tuttavia essi rivelano la sua profonda immersione nel contesto artistico e storico, ma anche culturale sociale e territoriale del paese, al punto da offrire spunti di riflessione interessanti su aspetti che diverranno in seguito veri e proprio *leitmotiv* nel lavoro di Haskell.

In quegli anni i diari contengono numerosi interessanti riferimenti a Bernard Berenson, che esulano da questa presentazione, e a Elisabetta ('Nicky') Mariano, figure chiave del mondo storico-artistico del tempo, soprattutto per i giovani storici dell'arte anglofoni (Fig. 4)[15].

Gli incontri con Berenson e Mariano furono fondamentali per la formazione di Haskell e gli diedero accesso a collezioni private, tra cui Palazzo Borghese in Campo Marzio:

> Went to Palazzo Borghese to see Borghese Collection which Nicky had arranged for me to do with Count Paolo Borghese (the present head of the family). Very fine building, 16th cent. with attractive courtyard, fountains etc. Most interesting decoration by Pietro da Cortona between arches of loggia looking on courtyard – patterned stucco of great delicacy.

E prosegue:

> Marvelous coffered wooden ceiling - central panel divided into four […] superb patterned floor of marble inset into travertine, walls hung with crimson silk brocatelle, gilt console tables – but also two horrible vitrines filled with Meissen animals & some of the worst Sèvres vases I've seen – ghastly pink & green monstrosities with ormolu festoons etc.[16].

[12] HASKELL DIARIES, 1952, 24 marzo.

[13] HASKELL DIARIES, 1952, 25 marzo.

[14] HASKELL DIARIES, 1953, 7 giugno.

[15] Il 12 ottobre 1959, per esempio, Haskell annota nel suo diario alcuni ricordi di Bernard Berenson in seguito alla notizia della sua morte, avvenuta il 6 ottobre di quell'anno, rievocando momenti trascorsi insieme a I Tatti e in altre occasioni [HASKELL DIARIES, 1959, 12 ottobre]. I riferimenti a Berenson e Nicky Mariano sono frequenti nei diari (HASKELL DIARIES, 1959, 12 ottobre).

[16] HASKELL DIARIES, 1954, 4 luglio.

Per il giovane Haskell Villa Borghese è invece soprattutto il parco che egli descrive come «almost unbearably melancholic at sunset», e che offre opportunità di svago e di esplorazione, come quando con vari amici va a trovare nel giardino della Villa, Nora, la «friendly prostitute», per parlare di vita e difficoltà esistenziali[17]. In questa circostanza Haskell, sicuramente memore della lettura del romanzo *Il Fauno di Marmo* di Nathaniel Hawthorne, ammetterà di sentirsi a disagio durante queste escursioni antropologiche, confessando che le sue «affinities are with the contemplative type & not the 'easy pagan'»[18].

Ma ora veniamo all'assenza. Come è noto, *Patrons and Painters* (Fig. 5) si basa sulla sua tesi di dottorato, il cui argomento fu consigliato da Pevsner, come già ho menzionato. Alla luce delle pubblicazioni successive di Haskell mi sono sempre chiesta se la scelta di focalizzarsi sul mecenatismo in età barocca riflettesse pienamente i suoi interessi di ricerca o se fosse piuttosto il risultato dell'influenza del suo supervisore. Da una conversazione recente, nel marzo del 2025, con Nicholas Penny è emerso che si trattava al contrario di una vera passione. Haskell era molto attratto dall'architettura e dall'arte barocca e anche se non interessato specificatamente alla storia architettonica, era interessatissimo alle grandi fabbriche che vedeva come catalizzatori e prismi di una rete di relazioni complesse e stratificate tra personaggi che rivestivano funzioni diverse, inclusi, naturalmente, i mecenati e gli artisti. Si trattava a ben vedere di una scelta strategicamente astuta: una grande fabbrica comporta necessariamente un grande archivio e abbondanza di testimonianze. In anni successivi avrebbe confessato a Penny che se fosse potuto tornare indietro avrebbe dedicato studi approfonditi alle grandi chiese e cattedrali tardo-barocche tedesche, che lo entusiasmavano altrettanto, o alle creazioni del grande architetto arabo Mimar Sinan (ca 1488/1490 - 17 July 1588) e alle sue immense moschee, un contemporaneo di Michelangelo, come amava ripetere[19].

Patrons and Painters riserva sorprendentemente poca attenzione alla famiglia Borghese, nonostante il ruolo cruciale che questa casata ebbe nel mecenatismo romano del primo Seicento[20]. L'impostazione di Haskell, che privilegia i Barberini come punto di partenza della sua analisi, rappresenta una scelta metodologica significativa. Nei pochi riferimenti ai Borghese, emerge spesso un giudizio di merito sulla coerenza del loro mecenatismo e gusto collezionistico. In un passaggio emblematico, Haskell definisce il cardinal Scipione Borghese «a man of few intellectual attainments», altrove parla di «undiscriminating appetite [for the arts]», contrapponendolo alla grande sottigliezza intellettuale dell'arte promossa dai Barberini, in particolare da Urbano VIII e dal suo entourage[21]. Secondo Haskell il merito dei Borghese è di aver aperto la strada a importanti innovazioni formali, liberando l'arte dalla rigidità del tardo Cinquecento, invece i Barberini hanno saputo conferire a queste innovazioni una struttura intellettuale coerente che troverà la sua massima espressione nell'idea di «bel composto» berniniano, ovvero nella totale integrazione di scultura, pittura e architettura.

17 HASKELL DIARIES, 1952, 26 febbraio.

18 HASKELL DIARIES, 1952, 26 febbraio. *The Marble Faun* di Nathaniel Hawthorne fu pubblicato per la prima volta nel 1860 contemporaneamente negli Stati Uniti e in Gran Bretagna (dove uscì con il titolo *Transformation*). Nei diari egli annota in data 19 marzo 1952: «I have now finished 'The Marble Faun' – a curious book. The Leslie Stephen introduction in the Everyman Edition is trite & utterly useless. One of the troubles is in the delineation of the Marble Faun himself – a guileless being would scarcely have mooded around after Marion, as he does from the first, nor would his prototype have confined his pagan activities to capering around in the Villa Borghese. So the whole development of character is rather difficult to envisage – but the idea is interesting. Hilda, whose attitude is, of course, artistically & philosophically necessary, tends to appear priggish, & it is doubtful if natural virtue would appear in this guise» (HASKELL DIARIES, 1952, 19 marzo).

19 Nicholas Penny, comunicazione personale, 25 marzo 2025.

20 HASKELL 1980, pp. 3, 27, 28, 30, 49.

21 Ivi, pp. 27-28, nota 22.

Particolarmente rivelatrice è la sua osservazione riguardo all'affresco *Il Trionfo della Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona per il soffitto del salone di Palazzo Barberini, dipinto tra il 1632 e il 1639. Haskell sottolinea come il complesso programma iconografico rappresenti una novità rispetto al patronato papale precedente, affermando che «no artist had been given such complex instructions for at least fifty years, for the Borghese and the Ludovisi had been content to have represented far more general historical and mythological subjects»[22].

Alla luce delle pochissime menzioni dei Borghese in *Patrons and Painters* mi pare che vi sia una sostanziale complementarietà tra il testo di Wittkover, *Art and Archietcture in Italy 1600-1750*, pubblicato per la prima volta nel 1958 e quello di Haskell, complementarietà confermata dalla testimonianza stessa di Wittkower citata da Jennifer Montagu nell'introduzione dell'edizione aggiornata del 1999: «The study of patronage and and collecting was brought at the forefront of attention by Francis Haskell's innovative study of 1963. Wittkower thought of Haskell's book as the ideal companion to his Pelican [Art and Architecture in Italy]» [23]. Haskell aprì lo studio di personaggi che nell'opera di Wittkower compaiono soltanto *en passant*. A differenza di Wittkower che aveva analizzato il ruolo pioneristico dei Borghese nell'evoluzione del primo Barocco identificando nella corte di Paolo V un fertile terreno di coesistenza tra correnti artistiche diverse (manieristi, 'transizionalisti', modernisti), Haskell scelse di concentrarsi sulla successiva codificazione intellettuale avvenuta sotto i Barberini.

Villa Borghese appare anche nel saggio *Follow the Stars!* scritto da Haskell probabilmente durante gli anni romani e contenuto in uno dei diari in forma dattiloscritta[24]. Esso ci offre alcuni spunti di riflessione interessanti soprattutto nel contesto del tema trattato e funziona bene da *trait d'union* tra i concetti di assenza e presenza di cui sopra[25]. Confrontando la guida *Baedeker* del 1900 con la *Guide Bleu* Michelin del 1950, Haskell traccia in *Follow the Stars!* una mappa delle trasformazioni culturali che hanno investito la percezione dell'arte in un momento cruciale della storia europea[26]. Villa Borghese emerge come un caso di studio emblematico in questo percorso interpretativo. Nella Baedeker del 1900, la villa viene presentata come un santuario dell'arte classica e rinascimentale, dove il visitatore è guidato a celebrare opere come l'*Amor Sacro e Amor Profano* di Tiziano quale apice del gusto raffinato. Piu in generale la guida, destinata secondo Haskell a un «confortably settled middleclass gentleman expected to know Greek and Latin» costruisce la propria autorità attraverso una doppia strategia: da un lato ricorre ai giudizi di illustri viaggiatori-critici del passato come Stendhal, Goethe e Ruskin; dall'altro si affida all'autorità accademica di storici dell'arte come Reinhard Kekulé von Stradonitz e Anton Springer, che fornivano interpretazioni definitive e giudizi estetici inappellabili.

Così il lettore ideale della *Baedeker* viene autorevolmente indirizzato verso ciò che si deve ammirare e allontanato da ciò che invece si deve considerare 'di cattivo gusto'. Seguendo l'interpretazione di Kekulé, ad esempio, la guida afferma che «as longs as Michelangelo lived no one realised that the decline of Arts was at hand», stabilendo così una gerarchia di valori che

[22] Ivi, p. 53, nota 22. Anche nei diari compare una lode dell'affresco in occasione di una visita il 18 settembre 1954: «In the morning to the Palazzo Barberini, which now has a really superb collection: among them many Mannerists etc. whom I had always looked upon as dull or worse, but who here are seen at their very best - i.e. Ventura Salimbeni etc. Also, as a sort of delayed effect of my work last year, I'm beginning to enjoy 15th century painting far more than I ever did then; certainly, Pietro da Cortona's ceiling which I've always loved I found more impressive than ever, & even the Sacchi one which I used to despise now seems curiously attractive» (HASKELL DIARIES, 1954, 18 settembre).

[23] WITTKOWER 1999, I, p. XIII.

[24] Allo stato attuale della ricerca bibliografica sembra che il testo sia rimasto inedito.

[25] HASKELL s.d.

[26] BAEDEKER 1900; *LES GUIDES BLEUS TOURING CLUB – ITALIE* 1950.

penalizza inevitabilmente le opere barocche della collezione «as usual it is the 17th century that causes trubles» annuncia Haskell[27].

La *Guide Bleu* del 1950 presenta invece un approccio radicalmente opposto. Villa Borghese non è più un tempio giudicato secondo valori estetici assoluti, ma uno spazio museale dove ogni opera è contestualizzata storicamente. '*Tout comprendre, c'est tout pardonner*' (comprendere tutto significa perdonare tutto) è il motto che Haskell attribuisce a questo approccio. Lo studioso sintetizza efficacemente questa transizione al punto da definire la *Guide Bleu* un comitato, sottolineando così il passaggio dall'autorità personale all'autorità istituzionale e collettiva. Il visitatore del dopoguerra non riceve più giudizi prescrittivi, ma informazioni che gli permettono di formarsi un'opinione personale[28]. La scomparsa dei numerosi riferimenti a eruditi – fondamentali nella *Baedeker* – è il sintomo di un cambiamento cruciale nel rapporto tra turismo ed erudizione. Anche il giudizio sull'arte barocca muta radicalmente nei cinquant'anni che intercorrono tra le due guide e Haskell sceglie specifici capolavori della collezione Borghese per illustrare questo cambiamento di sensibilità.

La trattazione del *Ratto di Proserpina* e dell'*Apollo e Dafne* di Bernini manifesta forse il cambiamento più radicale. La *Baedeker* descrive queste opere con un misto di ammirazione tecnica e riserve morali, sottolineandone il «virtuosismo eccessivo». La *Guide Bleu*, invece, celebra Bernini come «il grande architetto e scultore del periodo barocco romano», valutando positivamente proprio quelle qualità teatrali e sensazionali che la Baedeker considerava eccessive[29]. La *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio rappresenta per Haskell «il disaccordo più eclatante» tra le due guide. La guida *Baedeker* definisce l'opera «repulsiva» e critica il naturalismo «basso» del pittore. La *Guide Bleu*, invece, segnala con una stella l'importanza del dipinto, apprezzandone l'innovazione stilistica e l'intensità emotiva[30].

In *Follow the Stars!* vediamo Haskell elaborare quella metodologia che avrebbe caratterizzato i suoi studi successivi: l'interesse primario non è rivolto agli stili epocali oppure individuali (le attribuzioni), ma per i contesti sociali, culturali e istituzionali che determinano la ricezione delle opere d'arte e i cambiamenti di gusto. Lo studioso evidenzia come la critica d'arte abbia conosciuto una trasformazione radicale: «Art criticism has lost its literary and moral content; and it has become sociological»[31]. Dalla guida del 1900, che riflette un approccio basato sull'autorità di esperti, si passa alla guida del 1950, che rappresenta «the complete triumph of the historian over the critic»[32]. Il passaggio da un approccio prescrittivo a uno discrezionale e contestuale è ciò che colpisce l'attenzione di Haskell e che prefigura i suoi futuri studi tra cui *Taste and the Antique*, dove la collezione di scultura antica formata da Scipione Borghese, diventerà un caso emblematico per studiare come il gusto e la reputazione delle opere d'arte cambino nel tempo, riflettendo trasformazioni culturali più ampie. La conclusione di *Follow the Stars!* contiene una straordinaria profezia sull'avvenire della critica artistica. Haskell immagina future guide turistiche che, seguendo l'esempio della *Guide Bleu*, estenderanno il proprio approccio storico-contestuale anche ai monumenti contemporanei più controversi, sostituendo completamente i giudizi di valore estetico con la categorizzazione storica e sociale. Tuttavia, questa visione non rappresenta per Haskell un ideale da perseguire, bensì una tendenza da osservare con preoccupazione. Come emergerà chiaramente nei suoi lavori successivi, particolarmente in *Rediscoveries in Art*, Haskell riteneva che il giudizio estetico – sì relativo, ma fondamentale – costituisse un valore imprescindibile per la comprensione dell'arte. Un elemento che non poteva né doveva essere abolito, poiché la sua scomparsa avrebbe comportato

[27] HASKELL s.d., p. 7.
[28] HASKELL s.d., c. 2.
[29] HASKELL s.d., nota 28, cc. 8-9.
[30] HASKELL s.d., pp. 15-17.
[31] HASKELL s.d., p.17.
[32] HASKELL s.d., Ditto, p.17.

l'incapacità di distinguere ciò che merita di essere oggetto di studio storico-artistico da ciò che invece esula da questo specifico campo disciplinare, fenomeno che egli vedeva già manifestarsi ai suoi tempi[33].

Come ho appena accennato, all'assenza consapevole del mecenatismo Borghese in *Patrons and Painters* si contrappone l'assoluta centralità della collezione in *Taste and the Antique*, pubblicato nel 1981 in collaborazione con Nicholas Penny e di recente riedito in una versione aggiornata da Adriano Aymonino ed Eloisa Dodero[34]. Quest'opera ha rappresentato una svolta fondamentale negli studi sulla ricezione della scultura antica, tracciando l'evoluzione del canone scultoreo classico in Europa e nel mondo occidentale dal Rinascimento all'inizio del XX secolo. Delle 95 statue antiche catalogate dettagliatamente nel volume, ben 19 provengono dalla collezione formata dal cardinal Scipione e da successivi membri della famiglia Borghese, rendendo questa raccolta una delle più rappresentate nell'opera (Fig. 6). Haskell e Penny inquadrano Villa Borghese nel contesto più ampio della trasformazione delle residenze cardinalizie in spazi espositivi sul modello dei Farnese, dei Medici e dei Ludovisi, scrivendo:

> The great villas and gardens that these cardinals built for themselves, situated immediately outside or sometimes even within the walls of Rome (those of the Medici, the Borghese, and the Ludovisi were all adjoining), were often conceived of as semi-public 'museums', far more accessible than the more formal palaces in the centre of the city[35].

L'articolazione degli spazi della Villa prevedeva una denominazione delle sale in base alle sculture più celebri come la «Stanza dell'Ermafrodito» e la «Stanza della Zingara», creando un itinerario di visita che evidenziava i capolavori della collezione. Particolarmente rilevante nell'analisi dei due studiosi è l'approccio innovativo di Scipione al restauro delle antichità:

> Few previous owners had been at once so ruthless and so imaginative in the 'restoration' which they had meted out to their antique sculptures, so that a colourless and battered fragment in some previous collection may well have been changed out of all recognition by the time that it was displayed in the Villa Borghese[36].

Gli autori illustrano questo aspetto attraverso il caso emblematico della *Zingara*, un frammento marmoreo trasformato con l'aggiunta di elementi bronzei per accentuarne l'esotismo e permetterne l'integrazione all'interno di «spazi espositivi»: una pratica che, pur facendo inorridire gli archeologi contemporanei, fu determinante per il successo di queste opere presso il pubblico dei secoli successivi. Il declino della collezione viene infine delineato attraverso la vicenda della vendita a Napoleone nel 1807, culminata con il ben noto trasferimento di numerosi capolavori al Louvre. Napoleone acquistò la collezione di sculture per aiutare suo cognato, il principe Camillo Borghese, che si trovava in difficoltà economiche pagando più del valore stimato. Vivant Denon e Visconti espressero riserve sulla collezione, avendo precedentemente e vanamente consigliato all'imperatore di concentrarsi su opere più pregiate provenienti dai musei di Firenze e Napoli.

Questo episodio della vendita diventa per Haskell e Penny un caso emblematico delle dinamiche politiche e culturali che influenzarono la circolazione dei capolavori antichi. La vendita napoleonica rappresenta infatti un momento di svolta nella percezione del valore artistico, perché rivela una crescente tensione tra apprezzamento estetico e interesse antiquario, tra l'opera come creazione artistica e come documento di autenticità storica (Figg. 7-8).

[33] HASKELL 1976.
[34] HASKELL–PENNY/AYMONINO–DODERO 2024.
[35] HASKELL–PENNY/AYMONINO–DODERO 2024, I, p. 26.
[36] Ivi, p. 24.

La differenza di approccio tra *Patrons and Painters* e *Taste and the Antique* rivela due metodologie distinte nell'analisi del mecenatismo Borghese. In *Patrons and Painters*, Haskell valuta l'efficacia del patronato nel promuovere innovazioni artistiche contemporanee, concludendo che i Borghese risultano deficitari rispetto ai Barberini per l'assenza di un programma intellettuale strutturato e coerente. La metodologia privilegia l'analisi dell'impatto diretto del mecenatismo sulla produzione artistica del periodo. In *Taste and the Antique*, invece, Haskell adotta una prospettiva diacronica che esamina la ricezione e la trasformazione del significato culturale delle opere attraverso i secoli. Qui i Borghese assumono centralità non tanto per le loro strategie mecenatistiche, quanto invece per il ruolo determinante che la loro collezione ha esercitato nella formazione e nelle mutazioni del canone scultoreo occidentale. Il primo studio privilegia dunque l'analisi sincronica del rapporto mecenate-artista, mentre il secondo adotta un approccio di *longue durée* focalizzato sulla storia della ricezione. Questa duplice prospettiva metodologica consente a Haskell di distinguere tra l'efficacia del mecenatismo nella produzione artistica contemporanea e il suo impatto nella formazione del gusto e dei criteri di giudizio estetico.

Vorrei, concludendo, sottolineare come il particolare approccio di Haskell alla storia dell'arte rimanga prezioso e sempre attuale per tutti coloro che si dedicano a questa disciplina. Haskell era profondamente scettico riguardo a opinioni sedimentate e ripetute acriticamente, alle posizioni ideologicamente motivate o alla teoria non sostanziata dall'indagine storica – tutti problemi di carattere metodologico ancora estremamente attuali. Sulla scia del grande storico francese Marc Bloch, riteneva che la più grande sfida per lo storico fosse quella di riportare in vita il passato, e ciò significava conoscere i protagonisti dei suoi libri in modo simile a quello in cui conosceva i propri amici e conoscenti, un obiettivo perseguito attraverso una straordinaria e capillare ricerca d'archivio. I diari ci mostrano inoltre come la sua metodologia non si sviluppò in astratto, ma attraverso un'immersione totale nella società e nel territorio che quell'arte aveva prodotto. L'approccio di Haskell resta un esempio e un monito per gli storici dell'arte contemporanei: la sua capacità di giudizio che esula dal particolarismo, il suo rifiuto di approcci riduzionisti, il suo privilegiare i giudizi di valore estetico, nonostante il loro relativismo, come fondamento metodologico, e soprattutto la sua convinzione che la passione per l'arte debba rimanere il nucleo centrale di ogni indagine storico-artistica.

Fig. 1: La famiglia Haskell a Parigi nel 1946. Da destra a sinistra: Stephen, Helen, Vera and Francis. In I. Pears, *Parallel Lives. A Love Story from a Lost Continent*, Londra 2025, p.34

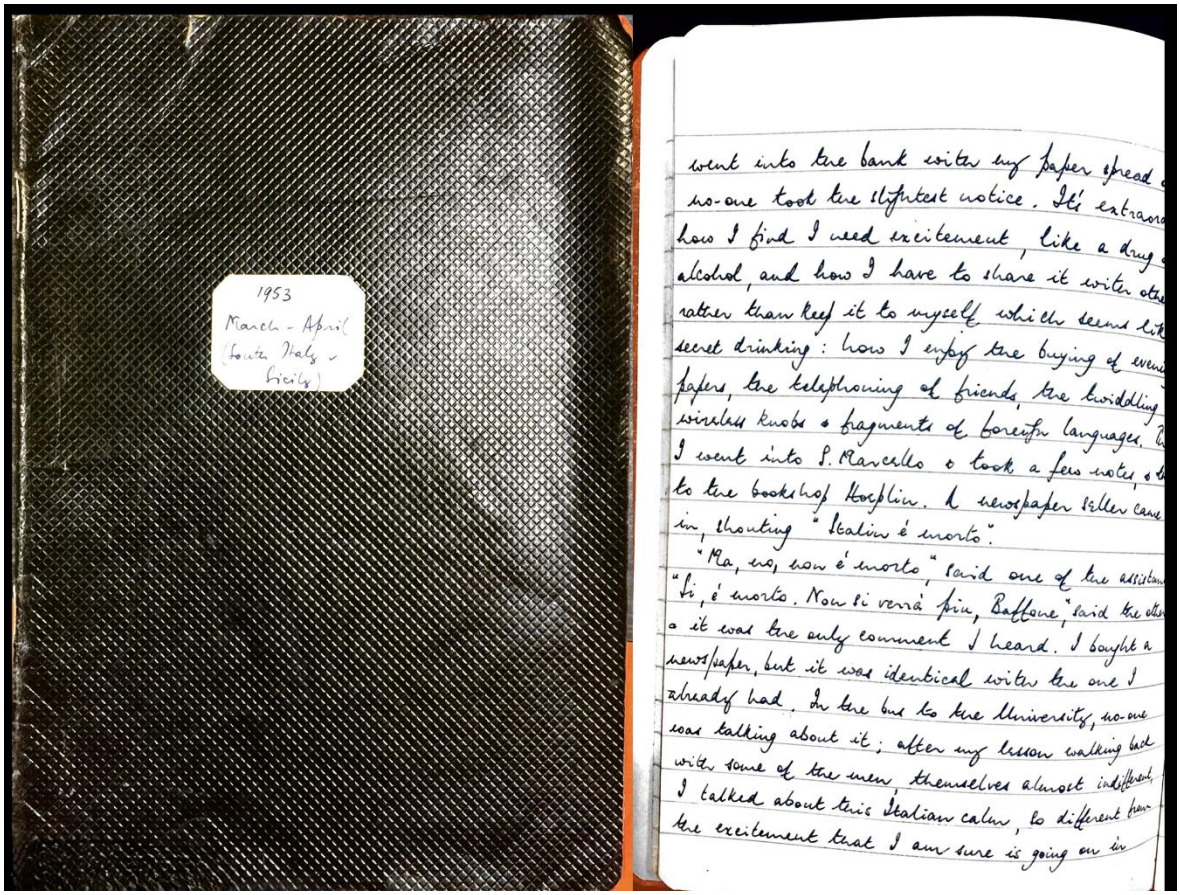


Fig. 2: Diario del 1953. National Gallery Archives, Londra

Fig. 3: Francis Haskell, Enzo Crea e Sandro Marabottini, Roma 1966. In I. Pears, *Parallel Lives. A Love Story from a Lost Continent*, Londra 2025, p.34

Fig. 4: Bernard Berenson and Elisabetta Mariano in Italia, circa 1936. © National Portrait Gallery, Londra

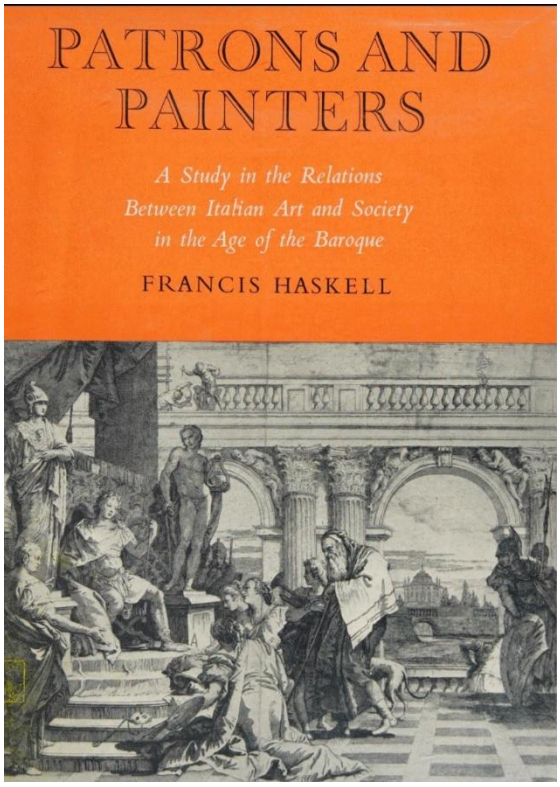


Fig. 5: Copertina della prima edizione di F. Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Londra 1963

Fig. 6: Opere della collezione Borghese catalogate in *Taste and the Antique* (1981). Con l'eccezione del rilievo di Marco Curzio a cavallo, ancora conservato in Galleria, tutte le sculture Borghese si trovano oggi al Musée du Louvre

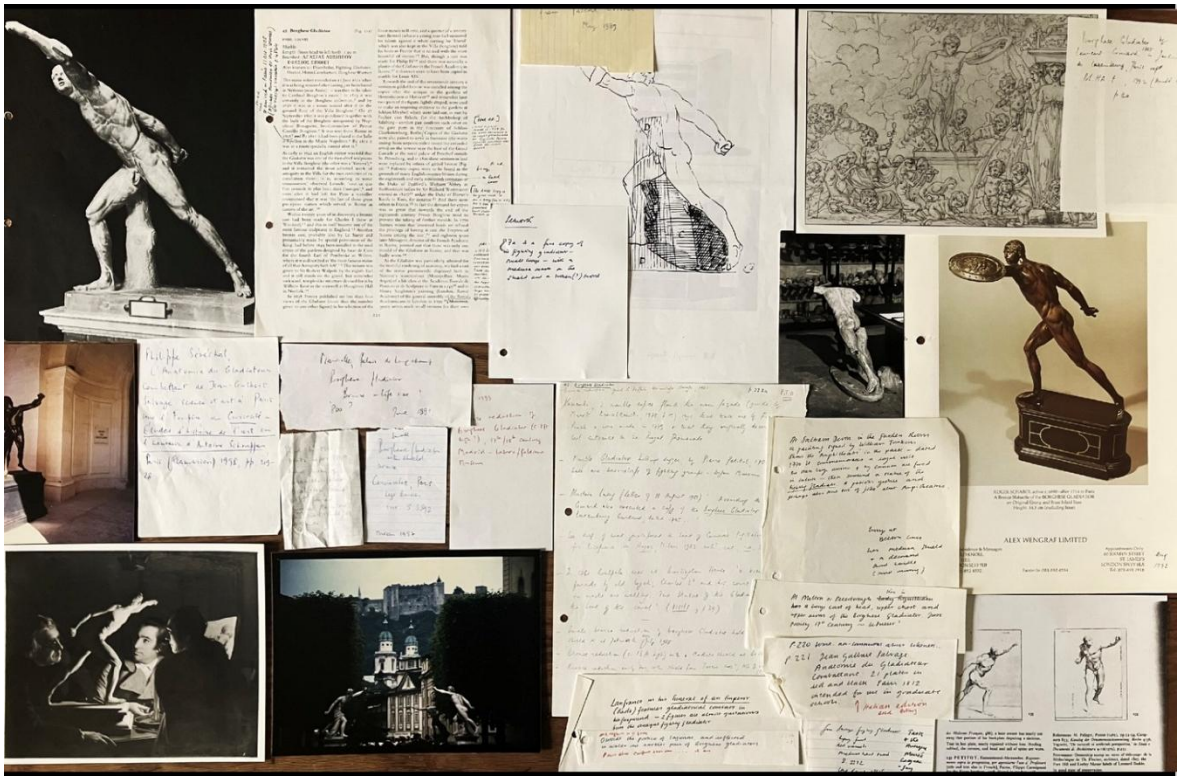


Fig. 7: F. Haskell, N. Penny, Appunti e note d'archivio concernenti il *Gladiatore Borghese*, in preparazione di *Taste and the Antique*. Collezione privata

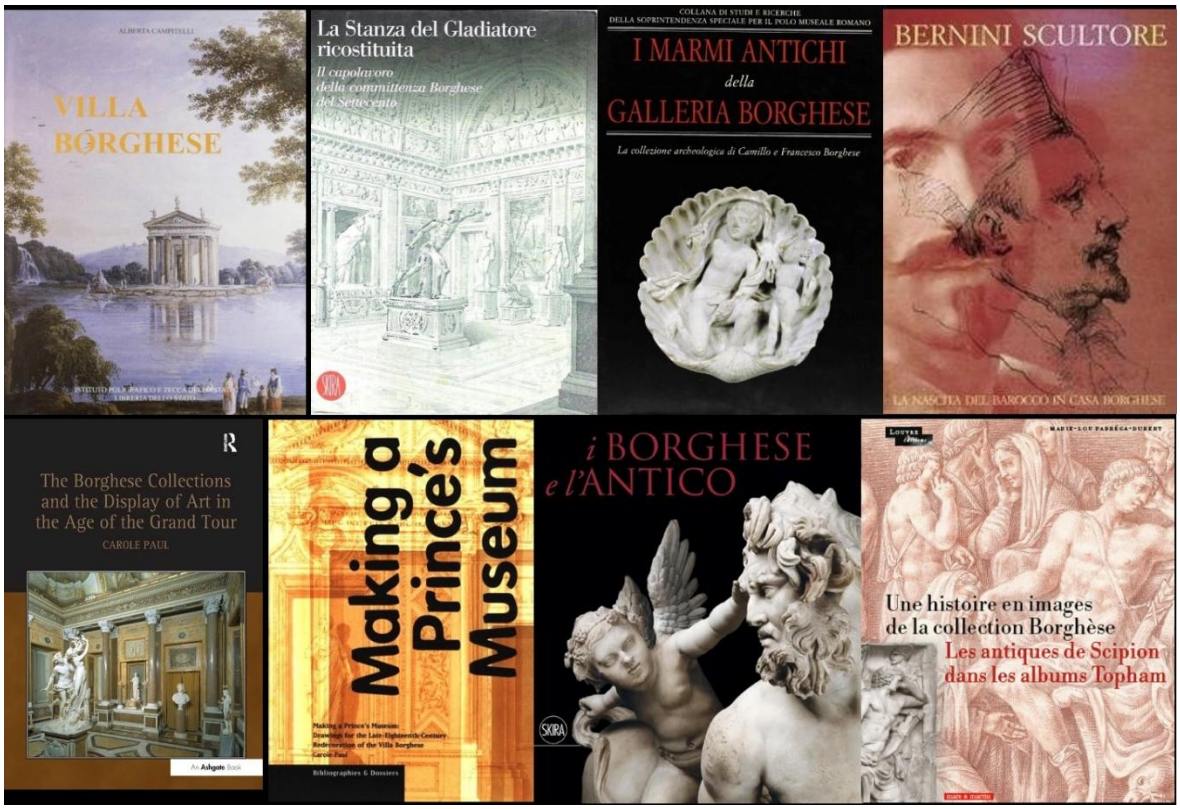


Fig. 8: Pubblicazioni recenti sulla villa, il casino e la collezione Borghese

FONTI ARCHIVISTICHE

HASKELL 1953
F. HASKELL, *The Jesuits and the Fine Arts in Rome. Between 1550 and 1799. A dissertation submitted to the Fellows of King's College, Cambridge*, dicembre 1953, Cambridge University.

HASKELL DIARIES
F. HASKELL, Diaries, viaggi italiani, 1949-1965, Londra, National Gallery Archive, Francis Haskell.

HASKELL s.d.
F. HASKELL, *Follow the Stars!*, dattiloscritto s.d., Londra, National Gallery Archive, Francis Haskell Archive.

BIBLIOGRAFIA

BAEDEKER 1900
K. BAEDEKER, *Italy. Handbook for travellers. Second part. Central Italy and Rome*, Lipsia 1900 (tredicesima edizione aggiornata; orginale 1867).

HASKELL 1963
F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Londra 1963.

HASKELL 1976
F. HASKELL, *Rediscoveries in Art. Some aspects of Taste, fashion, and collecting in England and France*, Ithaca (NY) 1976.

HASKELL 1980
F. HASKELL, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven - Londra 1980 (edizione originale HASKELL 1963).

HASKELL 2000
F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio su rapporti tra arte e società italiane dell'età barocca*, prefazione di T. Montanari, Torino 2000 (edizione originale Firenze 1966).

HASKELL–PENNY 1981
F. HASKELL, N. PENNY, *Taste and the Antique. The Lure for Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven - Londra 1981.

HASKELL–PENNY/AYMONINO–DODERO 2024
F. HASKELL, N. PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, I-III, a cura di A. Aymonino, E. Dodero, Turnhout 2024 (edizione originale HASKELL–PENNY 1981).

HOPE 2002
C. HOPE, *Francis Haskell*, in *Biographical Memoirs of Fellows*, I, numero monografico di «Proceedings of the British Academy», 115, 2002, pp. 227-242 (disponibile on-line: https://www.thebritishacademy.ac.uk/documents/366/115p227.pdf)

Les Guides Bleus Touring Club – Italie 1950
Les Guides Bleus Touring Club – Italie, Parigi 1950.

Marabottini 2001
A. Marabottini, *Francis Haskell: I primi anni romani*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XXV, 2001, pp. 333-337.

Montanari 2017
T. Montanari, *Francis Haskell. Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque (1963)*, in *La Riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova 2017, pp. 103-113.

Pears 2025
I. Pears, *Parallel Lives. A Love Story from a Lost Continent*, Londra 2025.

Penny 2008
N. Penny, *Francis Haskell* (2000), in *Obituaries: 37 epitaffi di storici dell'arte del Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Milano 2008, pp. 219-224.

Le interviste autoritratto del Louvre 1991
Le interviste autoritratto del Louvre. I grandi storici dell'arte: Francis Haskell, regia di R. Polles, Parigi 1991 (disponibile on-line: https://www.youtube.com/watch?v=YgLXfzg3cLM).

Scritti in ricordo di Francis Haskell 2001
Scritti in ricordo di Francis Haskell, atti delle giornate di studio (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 4-5 novembre 2002), «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XXV, 2001, pp. 289-363.

Venturi 1952
F. Venturi, *Il populismo russo*, Torino 1952.

Venturi 1960
F. Venturi, *Roots of Revolution: A History of the Populist and Socialist Movement in Nineteenth-Century Russia*, traduzione di F. Haskell, con un'introduzione di I. Berlin, Londra 1960.

Wittkower 1999
R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, a cura di J. Connors e J. Montagu, I-III, New Haven - Londra 1999 (edizione originale 1958).

ABSTRACT

La recente possibilità di consultare i diari italiani inediti di Francis Haskell (1949-1967) offre l'occasione di riesaminare il rapporto tra lo storico dell'arte britannico e Villa Borghese. Il saggio indaga una duplice dinamica: l'assenza quasi totale del mecenatismo borghesiano in *Patrons and Painters* (1963), dove Haskell privilegia i Barberini come paradigma di un patronato intellettualmente strutturato, e la centralità della collezione Borghese in *Taste and the Antique* (1981), in cui ben 19 delle 95 sculture catalogate provengono dalla raccolta di Scipione Borghese. Attraverso i diari, che documentano la formazione romana di Haskell e la sua immersione nel tessuto sociale e culturale dell'Italia del dopoguerra, e l'analisi del testo inedito *Follow the Stars!*, il saggio mostra come questa apparente contraddizione rifletta due distinte prospettive metodologiche: un'analisi sincronica del rapporto mecenate-artista nel primo caso, e un approccio diacronico di *longue durée* alla storia della ricezione e del gusto nel secondo.

The recent opportunity to consult Francis Haskell's unpublished Italian diaries (1949-1967) provides an occasion to re-examine the relationship between the British art historian and Villa Borghese. The essay investigates a dual dynamic: the near-total absence of Borghese patronage in *Patrons and Painters* (1963), where Haskell privileges the Barberini as the paradigm of an intellectually structured patronage, and the centrality of the Borghese collection in *Taste and the Antique* (1981), where no fewer than 19 of the 95 catalogued sculptures come from the collection formed by Cardinal Scipione Borghese. Through the diaries, which document Haskell's formative Roman years and his immersion in the social and cultural fabric of post-war Italy, and through the analysis of the unpublished essay *Follow the Stars!*, the essay shows how this apparent contradiction in fact reflects two distinct methodological perspectives: a synchronic analysis of the patron-artist relationship in the former, and a diachronic, *longue durée* approach to the history of reception and taste in the latter.

CABARET BORGHESE

Sono grato a Lucia Simonato perché dopo quarant'anni mi ha fatto rientrare alla Galleria Borghese. Mi ha fatto visitare la mostra su Rubens e insieme abbiamo sostato negli spazi, evitando l'impressione (non era un giorno di chiusura) che ci fosse troppa gente attorno a noi. L'anno prima, nel 2022, ci ero rientrato con la mia famiglia e mio figlio si era sentito a disagio, per la moltiplicazione dei richiami.

La chiarezza di lettura si è ripetuta quando sono stato invitato al convegno di Palermo: sono lieto che i documenti che avevo raccolto da ragazzo possano avere un'utilità oggi e che ci si possa confrontare sui termini di una 'storia'.

Se questo succede, credo sia dovuto anche alla natura della Galleria, che è un luogo di visione di cose particolari, in un sistema particolare (la famosa decorazione settecentesca), all'interno del contesto del parco. I segnali che confondono un bambino di oggi (il troppo) si articolano dentro di noi come punti di riferimento precisi. Guardo fuori dalla finestra mentre salgo la scala a chiocciola; immagino la villa mentre guardo l'*Amor Sacro e Profano*.

Riesco a concentrarmi, perché sento me stesso, e pretendo di ignorare chi c'è intorno a me. Così facendo, mi illudo di non perdere la continuità di una storia che è cominciata molti anni fa, per me addirittura da bambino con la nonna, negli anni Settanta, quando c'era meno gente nei musei e alla Galleria Borghese si entrava salendo la scala già del Vasanzio e passando da un banchetto che vendeva poche guide e le cartoline, accanto al bancone del bar coi toast.

Questo, l'odore del fritto, era la Galleria Borghese ancora nei primi anni Ottanta, e per carnevale il custode che vendeva i biglietti si vestiva da Pulcinella e i suoi colleghi mi facevano entrare dalla porta sul retro e mi facevano usare l'ascensore (che era servito per le gambe malridotte di Cantalamessa) forzandone la serratura con un rametto raccolto nel giardino.

Non partecipavo, negli anni Ottanta, ai laboratori di visita per i non vedenti (credo fossero stati iniziati da Paola Della Pergola) che mi avrebbero permesso, finalmente, di 'toccare'.

Negli anni Novanta, gli anni della lunga chiusura della Galleria, l'albergo più vicino – il Parco dei Principi della famiglia Naldi – cambiò l'arredamento, dismise i mobili di Giò Ponti che erano in stile col modernismo dell'edificio, e commissionò le repliche di decine e decine dei quadri Borghese. Credo sia stata l'ultima campagna di questo genere, l'ultimo momento di una pratica che – come ci hanno spiegato gli studiosi e le studiose più giovani – è stata fondante: dipingere al Museo, dipingere il Museo.

È lì che accanto a Spadini e agli altri, si è sentita la mano delle donne, le copiste di professione e le cosiddette signorine di buona famiglia. La Borghese ha avuto un lungo passato fotografico in bianco e nero, fino a tutti gli anni Cinquanta: le copie pittoriche dinamizzano le poche riproduzioni a colori di allora e aprono su un panorama emozionale più vasto e vario.

L'abbiamo visto al convegno, quando Joseph Imorde ci ha raccontato la storia d'amore tra due studiosi tedeschi, lo Steinmann e Eugen Petersen, attraverso le loro interpretazioni dell'*Amor Sacro e Profano*.

Quando guardavo da ragazzo le copie che Franz von Lenbach aveva fatto di questo e di altri dipinti, non avrei immaginato che la pratica del pennello potesse convogliare e esprimere l'attrazione. Non quel pennello, almeno, rivolto all'antico. Oggi, dopo quarant'anni di vita tra gli artisti, mi rendo conto che il potenziale è immenso, dilagante.

Per converso sembra piccolo il bacio che Antonio Baldini immagina di dare a Paolina nella pagina famosa: piccolo perché letterario, rassicurante, rispetto ai chiaroscuri di una notte al museo.

Riguardata a fronte della collezione di Scipione, confesso che tutta la storia disciplinare novecentesca mi sembra un simpatico zoo di vetro. Vivace, con qualche temperamento, ma votato a un irrimediabile rimpianto. Sempre più lontano dalla realtà delle cose, nonostante lo

sforzo sincero di prendersene cura.

Per assurdo, sembra più passionale il museo virtuale di oggi, attraversato dai click che bucano le cose.

Possiamo dire allora che dalla storia della Borghese non esca un segnale di determinazione?

Una giovane donna ebrea che nel dopoguerra prende un treno, in un agosto infuocato, si ferma a Bologna e alla domanda di Cesare Gnudi, «Paola, cosa stai facendo?», risponde: «Vado a Roma a prendere la Borghese».

Gentile l'aveva invitata a collaborare alla Treccani, anni prima.

La ragazza rispose che non avrebbe potuto firmare i contributi.

Gentile aveva ribadito che non vedeva motivo perché una studiosa ebrea non potesse collaborare all'Enciclopedia Italiana.

I racconti che mi ha fatto Paola Della Pergola in un pomeriggio, in viale Regina Margherita, corrispondono a flessioni del linguaggio. Più corrusca la prima immagine, che tiene dietro alla morte di De Rinaldis per un tumore al polmone e ha quasi i colori, nella Bologna rovente, delle stoffe che il predecessore appendeva alle pareti, sotto i quadri.

Più dimessa la seconda, perché più intima e quasi colpevole.

Perché illude che ci potesse essere quel tratto in Gentile, e forse c'era.

Sola e leggermente ingrassata, la ex direttrice aveva maturato verso la famiglia Borghese un atteggiamento non dissimile da quello di Piancastelli, sebbene i principi non fossero più proprietari e venissero consultati unicamente per l'archivio in Vaticano.

Della Pergola era fedele e orgogliosa di aver preso parte alle cerimonie di battesimo dei piccoli nati. Ricordava la cena per i funzionari della DDR che aveva trasformato il *Plutone* di Bernini in un magnifico centro tavola.

Mi descriveva una per una le stanze dell'appartamento all'ultimo piano della Galleria: «… e poi c'era il bagno per la donna», cioè il bagno di servizio.

Nuova 'romita' di Villa Borghese, sempre per riprendere l'espressione di Piancastelli.

Sola nella notte, con un parco buio e pervaso da un altro genere di desiderio, quasi panico.

Perché sono rimasto così toccato?

Quell'immagine anodina, della casetta sopra la Galleria, negli stessi anni faceva ancora ridere Pico Cellini, l'indimenticabile figlio di Giuseppe (l'illustratore di D'Annunzio).

Pico parlava come un fauno innamorato di Palma Bucarelli e io pensavo, e penso ora, alle scene di un film di De Sica, *Il boom*, dove si vedono i giovani travestiti offrirsi agli automobilisti nella notte di Valle Giulia.

Forme del desiderio, movenze del capitale… di questo si è parlato al convegno di Palermo, dare un valore alle cose e trasformarle in denaro.

I termini del progetto di ricerca partono col 1888, quando i quadri dei Borghese lasciano il palazzo e raggiungono la villa, e finiscono col 1938, perché la visita di Hitler determina l'ingresso delle cineprese dell'Istituto Luce nel Museo e nella Galleria.

I racconti e i documenti ci parlano di un fuggi fuggi degli alternativi in quella giornata – mia nonna se ne andò in campagna e Berenson in giro per il Mediterraneo.

Il cinema posteriore ci ha rifatto vedere la 'giornata particolare' con i colori affievoliti di Ettore Scola – mentre nei filmati silenziosi, muti e musicati, galleggia una Borghese in bianco e nero che è affascinante come un acquario tirato a festa.

L'inespresso di quel giorno è diventato 'storia', da poi che Bianchi Bandinelli si è scusato tutta la vita per aver fatto da Cicerone a Hitler. Quest'ultimo fissa ipnotizzato la *Deposizione* di Raffaello, che resta fuori dall'inquadratura.

La bellezza libera senza dare risposte.